DIE IKONOGRAPHIE DER MADONNA IN TRONO IN DER MALEREI DES DUGENTO

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

RENATE JAQUES

aus Breslau

Tag der Promotion: 17. Februar 1937

Tag der mündlichen Prüfung: 16. November 1933

DRUCK UND VERLAG AUGUST HOPFER BURG B. M.

919

Referenten: Professor Dr. Oscar Wulff

Professor Dr. A. E. Brinckmann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

GLIEDERUNG

Seite

I. DIE KATHEDRA-MADONNA 1

Die Gruppe Madonna und Kind 1

Die Gewandung der Kathedra-Madonna und des Kindes 7

Zusammenfassung 11

II. DIE MADONNA HODIGITRIA 11

Guido da Siena und sein Kreis 12

Ein toscano-byzantinischer Zwischentypus 18

Coppo di Marcovaldo und die Auswirkung des von ihm geschaffenen Typus 19

Der Madonnentypus des Cimabue 24

Der Typus der Madonna Rucellai 28

Der lucchesische Hodigitriatypus des späten Dugento 30

Die römischen Darstellungen der Madonna Hodigitria 31

Die Idee der Himmelskönigin in den drei Maestà-Darstellungen der Jahrhundertwende 32

Zusammenfassung 37

III. DIE THRONENDE MADONNA ELEUSA 38

IV. DIE THRONENDE MADONNA DEL LATTE 40

V. SCHLUSS 43

Die Ikonographie der Madonna in trono im Dugento unterscheidet vier Typen:

1. Die Kathedra-Madonna.
2. Die Madonna Hodigitria.
3. Die Madonna Eleusa oder Glykophilusa.
4. Die Madonna del Latte oder Galaktotrophusa.

DIE KATHEDRA-MADONNA

Die Gruppe Madonna und Kind

Die Kathedra-Madonna, auch Sedes Sapientiae und Hypsilotera benannt, ist die Darstellung der Mutter Gottes mit dem frontal vor ihrer Körpermitte sitzenden Kind. Von Thode wird der Beiname Kathedra-Madonna als die willen- und gefühllose Gottesträgerin interpretiert[1]. Alle drei Namen sind symbolisch. Sie entstammen Hymnen und Liturgien des Ostens, die die Auslegungen der Weissagungen des Alten Testamentes enthalten und die Maria als den göttlichen Thron, als Thron für die göttliche Weisheit und als Thron Salomonis preisen[2]. Im Mittelalter kehren diese Epitheta bei den großen Theologen wieder[3]. Alle besagen, daß Maria in diesen Darstellungen nur eine Nebenbedeutung hat. Sie ist der Thron, nur die Folie für das Kind, den menschgewordenen Logos. Die Verehrung gilt auch nach ihrer offiziellen Anerkennung als Theotokos (Konzil zu Ephesos, 431) nicht ihrer Persönlichkeit, sondern nur der Maria in ihrer Bedeutung als Mutter Christi. Auch als Königin wird Maria bezeichnet. Nach Kondakoffs Forschungen „tritt schon auf der Grenze zwischen dem 5. und 6. Jahrhundert in der Verehrung der Gottesmutter ihre Anerkennung als höchste Vertreterin der ganzen irdischen Kirche hervor, die sich in der Bezeichnung: Königin der Welt, Herrin des Himmels äußert. Das 6. Ökumenische Konzil (Konstantinopel 680) bestätigt diese Idee der allheiligen und allgesegneten Königin". In die bildliche Darstellung übersetzt wurde dieser Typus allerdings nicht in Byzanz, sondern in Italien, wofür Kondakoff die Erklärung gibt, daß die kaiserliche, also irdische Verherrlichung der Mutter Gottes in Byzanz mit dem evangelischen Charakter in Widerspruch stehen würde[4]. In Italien war im 6. Jahrhundert die kirchliche Bindung nicht so stark wie in Byzanz

[1] Franz v. Assisi 2. Aufl. 1904 S. 502.

[2] Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 106; Wulff, Altchristl. und Byzant. Kunst I, 310; Piper, Monumentale Theologie S. 602.

[3] Albertus Magnus, De Laudibus B. M. V. lib. X Cap. 2: Maria, der Thron; Cap. 7 et 8: Maria, die Kathedra; Cap. 7: Maria = Sedes; Cap. 2: Maria, der Thron Salomonis.

[4] Kondakoff, Ikonographie der Gottesmutter 1914 (russ.), I S. 276 und 245.

selbst. Nur das byzantinische Exarchat, Ravenna, macht eine Ausnahme[5]. Das übrige Italien unterstand im 7. und 8. Jahrhundert Päpsten, die im eigentlichen Sinne keine Byzantiner, sondern Syrer oder syrische Griechen waren. Deshalb dürfte dort das Vorkommen der Maria im Kaiserinnengewande in der Lockerung der strengen byzantinischen Vorschriften seine Erklärung finden.

Die Kathedra-Madonna wird von der italienischen Kunst im 6. Jahrhundert als voll entwickelter byzantinischer Typus übernommen. Nach Wulff[6] verdankt sie ihren Ursprung der Herauslösung aus dem Verbande einer monumentalen Komposition der Magieranbetung, wie sie eins der palästinensischen Mosaikgemälde geboten habe. Als Anstoß zu dieser Verselbständigung wird die Sanktionierung der Theotokos durch das Konzil zu Ephesos gewirkt haben.

Bis ins Dugento hinein erhalten sich zwei Grundtypen dieser thronenden Madonna. Der erste zeigt die in voller Frontalität gegebene Gestalt, deren Füße sich auf gleicher Höhe befinden. Er ist seit altbyzantinischer Zeit vorhanden, überdauert im Osten den Bilderstreit[7] und tritt in der gleichen Fassung in Italien[8] auf. Die drei Beispiele des Dugento:

Florenz, S. Maria Maggiore[9],
Siena, Collezione Chigi-Saracini[10],
Tressa, S. Maria[11],

sämtlich toskanisch, zeigen den byzantinischen Urtypus in unveränderter Form. Der zweite Grundtypus, ebenfalls dem Osten entstammend, ist in Italien seit dem 8. Jahrhundert in Verwendung[12]. Er variiert die Frontstellung der Madonna durch eine

---

[5] Man hat z. B. in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo dem byzantinischen Gottgedanken und in S. Vitale dem byzantinischen Königsgedanken zu gleicher Zeit Ausdruck gegeben, stellte so himmlische und weltliche Majestät nebeneinander, ohne die Maria im Kaiserinnengewande darzustellen.

[6] Wulff a. a. O. II, 431. Ebenso N. P. Lichatchew, Die Darstellungen der Gottesmutter in der italo-griechischen Ikonenmalerei, 1911 (russ.), S. 101 u. 102. Die Kenntnis der russischen Literatur verdanke ich der freundlichen Mitarbeit von Frau E. B. Leontief, Berlin.

[7] *Altbyzantinische Zeit:* 1. Pyxis in Wien, Magierhuldigung, syrisch-palästinensische Stilrichtung (Wulff a. a. O. I Fig. 188); 2. Monza, Ampulle aus Palästina, auf bethlehemitisches Vorbild zurückgehend (Wulff a. a. O. I S. 310, 340 Fig. 306). *Mittelbyzantinische Zeit:* Smyrna, Miniatur aus dem Kosmas Indikopleustes: Maria, die Arche der Welt, 11. Jahrh., auf dem Sinai entstanden (Strzygowski, Der Bilderkreis des Physiologus Taf. 25). Die Handschrift fiel dem Brande der Bibliothek in Smyrna (1920) zum Opfer.

[8] *Italien:* 1. Ravenna, S. Apollinare Nuovo (Wulff a. a. O. II Taf. XXIV); 2. Parenzo, Duomo (Neumann, Parenzo Taf. X); 3. Rom, Apsis von S. Maria Antiqua (Wilpert, Die Mosaiken und Malereien der Kirchen Roms Taf. 133). Alle drei Beispiele 6. Jahrh.

[9] Sirén, Toskanische Maler im 13. Jahrh. Fig. 85.

[10] Sandberg-Vavalà, Iconografia della Madonna col Bambino Tav. X B.

[11] Sandberg-Vavalà, Iconografia della Madonna col Bambino Tav. VIII B. Bessere Aufnahme bei der Soprintendenza, unveröffentlicht.

[12] *Altbyzantinische Kunst:* 1. Berlin, Elfenbeindiptychon 1, 564/65 (Wulff a. a. O. I Fig. 198); 2. Saloniki, Hagia Sophia, Ende 8. Jahrh. (Diehl, Manuel de l'art byzantin 1925/26 Fig. 177). *Mittelbyzantinische Kunst:* 1. Hosios Lukas 11. Jahrh. (Wulff a. a. O. II Abb. 391/92). 2. Daphni, Apsis

seitliche Verschiebung der Beine, wodurch im Unterkörper ein diagonaler Linienzug entsteht. Im Dugento kommt er allerdings nur in einigen dürftig angegebenen Gewandfalten zum Ausdruck, der Körper ist nicht mehr plastisch durchgefühlt.

Seine Vertreter sind:

a) Frühes Dugento:

Florenz, Battistero S. Giovanni[13],
Siena, Museo dell'Opera del Duomo[14];

b) Mitte bis 2. Hälfte des Dugento:

Compiobbi[15],
Florenz, Sammlung Acton[16],
London, National Gallery Nr. 564[17],
Montelungo[18],
New York, Sammlung Hamilton[19],
New York, Sammlung Lehman Nr. 1[20],
Paris, Musée des Arts décoratifs[21],
Rom, S. Maria in Trastevere[22],
Rovezzano, S. Andrea[23];

c) Spätes Dugento:

Cesi, Palazzo Pubblico[24].

Die Madonna della Clemenza (Rom, S. Maria in Trastevere) zeigt diesen Madonnentypus in Verbindung mit der Proskynese eines Papstes[25]. Durch den aus dem Bilde herausgerichteten Blick des Papstes, der den Beschauer in das Bild-

---

11. Jahrh. (Millet, Le Monastère de Daphni Fig. 50). *Italien:* 1. Rom, S. Maria Antiqua, Kapelle des Quiricus und der Giulitta, 741, entstanden als Protest des Papstes gegen die Bilderzerstörung im Osten (Wilpert a. a. O. Taf. 179, Textband 2. Hälfte S. 685); 2. Rom, S. Maria in Domnica, Apsis, 9. Jahrh. (van Marle a. a. O. I Fig. 44); 3. Monreale, Apsis, 12. Jahrh. (Wulff a. a. O. II Fig. 498); 4. Messina, S. Gregorio, 12. Jahrh. (Glück, Die Kunst des Ostens Taf. 81).

[13] van Marle, Italian Schools of Painting 1923 I Fig. 125.

[14] van Marle, Italian Schools of Painting 1923 I Fig. 108.

[15] Offner, Italian Primitives at Yale University Fig. 4 k.

[16] van Marle a. a. O. V Fig. 256.

[17] Venturi, Storia dell'Arte V Fig. 68.

[18] Sandberg-Vavalà a. a. O. Tav. IV B.

[19] Sirén a. a. O. Fig. 23.

[20] Catalogue of the Lehman-Collection Nr. 1.

[21] Offner a. a. O. Fig. 4 f.

[22] van Marle a. a. O. I Fig. 256.

[23] Sandberg-Vavalà a. a. O. Tav. VII B.

[24] van Marle a. a. O. I Fig. 315.

[25] Die Proskynese ist einer der endgültigen Erfolge des Bilderstreites. Das 2. nicäische Konzil (787) befahl sie als symbolische fußfällige Verehrung, während die leibliche Anbetung (Latreia) verboten wurde (Wulff a. a. O. II, 363).

geschehen einbezieht, wird das Motiv in die Sphäre eines repräsentativen Kultbildes gehoben. Diese Auffassung des Motivs ist in Italien zuerst in Rom, S. Maria in Domnica[26], verwirklicht worden. Seine Wurzeln liegen im Osten, wo es seit dem 6. Jahrhundert Sitte wurde, die Bilder kniefällig zu verehren. Es findet sowohl in religiösen wie in weltlichen Darstellungen Anwendung[27].

Zu diesen beiden Sitzstellungen der Madonna in trono des Kathedratypus gehört der ursprünglichen künstlerischen Konzeption nach eine bestimmte Haltung des Kinderkörpers. Mit dem ersten Typus verbindet sich ein hoch vor der Brust der Madonna „in sitzend-schwebender Haltung" dargestelltes Kind. Der zweite Grundtypus zeigt ein tief im Schoße seiner Mutter sitzendes Kind, eine Lage, wie sie schon auf den byzantinischen Denkmälern z. B. auf dem Berliner Diptychon erscheint[28]. Das „sitzend-schwebende" Kind des ersten Typus bedarf der näheren Erklärung. In der Literatur zum Dugento in Italien findet sich nur bei de Nicola[29] eine Bemerkung zur Erklärung dieses Kindes, wonach das schwebende Kind ursprünglich auf den Himmelskreisen saß, die in einer oder mehreren konzentrischen Ellipsen um es herum dargestellt waren. In logischer Veranschaulichung des gedanklichen Vorwurfs: „Die Madonna als Kathedra" setzte man die Aureole (ihrer Form nach auch Mandorla genannt) auf ihren Schoß und schuf damit eine weitestgehende Versinnlichung des Dogmas. Diese Verwendung der Mandorla ist zuerst durch die Magieranbetung der syrischen Miniaturen am Schlusse des Etschmiadsinevangeliars[30] und durch ein von Strzygowski angeführtes Goldplättchen aus der Basilicata (jetzt Neapel) zu belegen[31]. Weder in altbyzantinischer, noch in mittelbyzantinischer Zeit ist ein weiteres Denkmal einer sitzenden Madonna mit dem Kinde in der Aureole zu finden. In Italien taucht die Mandorla im 9. Jahrhundert, in byzantinisch beeinflußter Kunst oder in von byzantinischer Künstlerhand geschaffenen Denkmälern wieder auf[32]. Für das späte Vorkommen der Aureole auf italienischem Boden, und zwar zu einer Zeit, in der sie im Osten nicht mehr zu finden ist, muß man eine durch Jahrhunderte fortdauernde nachdrückliche Beeinflussung durch altbyzantinische Typen annehmen. Es ist sehr eigenartig, daß in derselben Weise wie das Motiv in Byzanz im 6. Jahrhundert in Erscheinung tritt und im Bilderstreit verschwindet, es auch in Italien nur während eines knappen Jahrhunderts in einem

---

[26] van Marle a. a. O. I Fig. 44.

[27] *Josuarolle:* Vat. Bibl. Pal. Gr. 431 (Wulff a. a. O. I S. 280 u. Fig. 265) wohl 6. Jahrh. *Dedikationsbild der Anicia Juliana* (Diez, Die Miniaturen des Wiener Dioskorides, Byzant. Denkm. III S. 1 Taf. IV, 1) 1. Hälfte 6. Jahrh.

[28] Berlin I, 546/65, Wulff a. a. O. I Fig. 198.

[29] Vita d'Arte, Luglio 1912 S. 1.

[30] Strzygowski, Das Etschmiadsinevangeliar Taf. 6, 1; 6. Jahrh.

[31] R. Garrucci, Storia dell'Arte Cristiana Fig. 479, 4.

[32] 1. Rom, S. Maria Antiqua, Darstellung der drei heiligen Mütter (W. de Grüneisen, S. Marie Antique Pl. 84); 2. S. Lorenzo al Volturno (Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale Fig. 34); 3. Subiaco, Sacro Speco (van Marle a. a. O. I Fig. 53).

fest umgrenzten Kunstgebiet erscheint. In beiden Fällen bleibt aber nach dem Wegfall der Mandorla ein nur aus dieser Herkunft erklärbares, hoch vor der Brust der Madonna in Sitzstellung schwebendes Kind zurück. In byzantinischer Kunst taucht es im 8. Jahrhundert auf und ist noch im 11. nachweisbar[33]. Auf italienischem Boden erscheint das „unmotiviert" hochsitzende Kind erst im 11. Jahrhundert, als eine neue Welle byzantinischer Kunstideen über Italien kam[34]. Die Darstellung auf den Dugento-Madonnen weicht nicht von diesen Vorläufern ab.

Die Mandorla als symbolische Himmelsdarstellung hat noch an der Bildung einer anderen Bildform mitgewirkt. In einer Darstellung des Margaritone d'Arezzo erblicken wir die thronende Madonna mit dem Kind in der Glorie sitzend[35]. Dies bedeutet die bildliche Auslegung der „Madonna als Himmelskönigin", ein Gedanke, der seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts auch in der geistlichen Literatur auftritt[36]. Lichatchew[37] und Kondakoff[37] wiesen das früheste italienische Beispiel in der Krypta von Vallerano nach, das um die Wende des 8. zum 9. Jahrhundert entstand. Darstellungen dieser Art haben als Vorbilder zumeist rein byzantinische Typen wie z. B. der Panagia Kanakaria auf Cypern[38].

Aus der höher gerückten Stellung des Kindes in der Mandorla bleibt nach dem Verschwinden derselben eine besondere Handstellung der Maria zurück. Gewöhnlich hielt sie die Aureole mit einer Hand oben fest, während sie sie unten mit der anderen Hand stützt[39]. Beim „schwebenden" Kind nun liegt eine Hand der Madonna auf der Schulter des Kindes; die andere faßt stützend unter den Fuß des Kindes[40]. Diese Handhaltung der Madonna unter dem Fuß des Kindes hat in der Art, wie sie die Mandorla hielt, ihren Ursprung. Da ihr erstes Auftreten somit ursächlich mit dem „schwebenden" Kinde verbunden ist, ist sie erst von mittelbyzantinischer Zeit[41] an nachweisbar. Allerdings vermischt sich diese Art der Handstellung schon in mittelbyzantinischer Zeit mit anderen Handhaltungen, die das Schweben des Kindes auf eine natürlichere Weise zu interpretieren suchen. Eine gewisse naturalistische Tendenz in der Komnenenzeit, die schon Wulff[42] feststellte, führt dazu, daß die Madonna das Kind z. B. auf der Miniatur des Smyrnaer Kosmas Indikopleustes[43]

---

[33] 1. Saloniki, Hagia Sophia, 8. Jahrh. (Diehl a. a. O. Fig. 177); 2. Smyrna, Kosmas Indikopleustes, 11. Jahrh. (Strzygowski a. a. O. Taf. 25).

[34] 1. Rom, S. Pudenziana, 11. Jahrh. (van Marle a. a. O. I Fig. 72); 2. Monreale, Apsis, 12. Jahrh. (Wulff a. a. O. II Fig. 498).

[35] London, Nat. Gall. Nr. 564 (Venturi a. a. O. V Fig. 68).

[36] Kondakoff a. a. O. I S. 276 und vgl. oben S. 1.

[37] Lichatchew a. a. O. S. 67; Kondakoff a. a. O. I S. 242.

[38] Wulff a. a. O. II Abb. 369, Anf. 7. Jahrh.

[39] S. Lorenzo al Volturno (Bertaux a. a. O. Fig. 34).

[40] Saloniki, Hagia Sophia (Diehl a. a. O. Fig. 177).

[41] Berliner Diptychon (Wulff a. a. O. I Fig. 198).

[42] Wulff, Zwei Tafelbilder des Dugento im Kaiser-Friedrich-Museum, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1916 S. 81.

[43] Strzygowski a. a. O. Taf. 25.

mit der rechten vor dem Leib festhält. Auch dieses Motiv wird in Italien erst mit dem Dugento aufgenommen[44]. Man macht überhaupt die Beobachtung, daß bei den Dugento-Madonnen des Kathedra-Typus sowohl die rechte wie die linke Hand von den Schultern des Kindes hinab zu seinen Füßen jede den Kinderkörper haltende Geste in rhythmisch ausgeglichenem Gegenspiel einnehmen kann. Stützt die eine Hand den Oberkörper, so faßt die andere den Unterkörper.

Auch die Handhaltung des Kindes im Dugento folgt weitgehend den byzantinischen Vorbildern. Der rechte Arm mit der segnenden Hand ist entweder vor der Brust erhoben oder zur Seite ausgestreckt. Die linke Hand hält die Schriftrolle in senkrechter oder wagerechter Haltung vor der Brust; in einigen Fällen stützt sie sie auf den linken Oberschenkel.

In der Madonnendarstellung im Pariser Musée des Arts décoratifs[45] bemerken wir in der linken Hand des Kindes einen Vogel. Nach Kraus[46] hebt Thode (Franz v. Assisi, 2. Aufl. S. 505) zuerst das Auftreten dieses Motivs im Trecento hervor, sucht aber die Erklärung hierfür nur in einem größeren Streben nach Wahrheit und Natur. Keppler[47], ebenfalls von Kraus zitiert, führt die Verwendung des Vogelmotivs in der Hochrenaissance als erster auf ein Wiederaufleben altchristlicher Kunstsymbole zurück. Mit dieser Grundlage sieht er im Vogel die Verkörperung der menschlichen Seele, der Vogel in der Hand des Kindes bedeute „einen Hinweis auf die Gnade und Liebe, mit welcher Christus sich der armen Menschenseele annimmt", ein Hinweis also auf die Erlösung. Diese symbolhafte Verknüpfung finden wir häufig bei den Kirchenvätern[48]. Thode ging vom Trecento aus, erkannte den mystischen Sinn, der diesem Attribut zugrunde liegt, noch nicht, da dieses Jahrhundert in seinem Streben nach Vermenschlichung der Beziehungen zwischen Mutter und Kind das Symbol in der Hand des Erlösers zu einem Spielzeug in der Hand eines Kindes umdeutet. Schon die Verschiedenheit des Griffes weist darauf hin. In der frühen Zeit wird der sitzende Vogel zart in der Hand gehalten. Im Trecento hält das Kind ihn oft roh an einer der ausgebreiteten Schwingen. Man ist nicht berechtigt, den Maler aus dem Kreise des Magdalenenmeisters für den Schöpfer dieses Motivs in der bildenden Kunst zu halten. Man bleibt leider nur auf Vermutungen angewiesen, ob ihm entweder ein Vorbild aus vielleicht nordisch-gotischem Kunstbereich (wie das Blumenmotiv[49]) vorgelegen hat oder ob die Verwendung des Motivs nur die Fortsetzung eines ihm auf irgendeine Weise zugänglichen altchristlichen Kunstgedankens ist.

---

[44] Florenz, S. Maria Maggiore (van Marle a. a. O. I Fig. 138) u. Paris, Musée des Arts décoratifs (Offner a. a. O. Fig. 4 f.).

[45] Dem Magdalenenmeister zugeschrieben (Offner a. a. O. Fig. 4 f.).

[46] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst 2. Bd., 2. Teil, 1885, S. 474.

[47] Keppler: Raffaels Madonnen, Historisch-politische Blätter 1885 S. 94.

[48] Müntz in Kraus, Realenzyklopädie Bd. II S. 961.

[49] Vgl. unten S. 23.

Die Gewandung der Kathedra-Madonna und des Kindes

Das Dugento zeigt uns die Kathedra-Madonna in zwei untereinander völlig verschiedenen Gewandungen: als Μήτης θεοῦ ist sie in das einfache klassische Gewand gehüllt, als Maria Regina erscheint sie in prunkvollem Ornat.

Die klassische Gewandung besteht aus einer langen, bis zu den Füßen hinabhängenden Stola und einem Mantel, der über den Kopf gezogen ist. Unter diesem sind die Haare in einer Haube zusammengebunden. Die Füße sind immer beschuht. Diese Kleidung ist seit dem 6. Jahrhundert in der byzantinischen Kunst Italiens zu finden[50]. Die Stola, wofür Grüneisen[51] auch die Bezeichnungen tunica poderis und tunica talaris nennt, ist ein tunikaartiges Gewand mit langen engen Ärmeln, um den Halsausschnitt und um die Handgelenke mit streifenähnlichen Besätzen verziert. Die Dugento-Madonnen tragen entweder einfarbige oder gemusterte Stolen.

Der Name des Mantels, Maphorion, ist in der wissenschaftlichen Literatur oft falsch angewendet worden. Grüneisen[52] und de Nicola[52] identifizieren das Maphorion irrtümlich mit der Purpurhaube, unter der die Haare der Maria verschwinden. Die eindeutig-richtige Bestimmung dieses Kleidungsstückes ist bei Wulff-Alpatoff[53] zu finden: das Maphorion ist das mantelartige, Schultern und Brust umhüllende Kopftuch der syrischen Frauentracht[54]. Die bildliche Gestaltung dieses Gewandstückes im Dugento stimmt vollkommen mit den östlichen Vorbildern überein[55]. Das Maphorion hüllt den Kopf, die Schultern und den Oberkörper bis zur Hüfte ein. Die beiden Zipfel des Mantels sind kreuzweis über die Schultern zurückgeworfen, wobei der zur linken Schulter führende Zipfel gewöhnlich oben liegt, wie man an dem mit Goldborten geschmückten Saum in halber Höhe des linken Oberarms feststellen kann. Die Beine sind vom Mantel unbedeckt, da er nur in den zwei Zipfeln von den Schultern aus herabfällt, von denen der eine oft in malerischer Schlinge von der Seite zur Mitte herüberführt. Nur die Madonna des Palazzo Pubblico in Cesi[56] trägt abweichend davon einen Mantel, der sich in Form und Drapierung wesentlich vom Maphorion unterscheidet. Es ist der gespangte Mantel des Mittelalters, der um die Schultern gelegt wird und den Unterkörper bedeckt. Seiner ersten Ver-

---

[50] Parenzo, Apsis; Ravenna S. Apollinare Nuovo.

[51] Grüneisen a. a. O. S. 179.

[52] Grüneisen a. a. O. S. 179; de Nicola, Vita d'Arte, Luglio 1912, S. 1.

[53] Denkmäler der Ikonenmalerei S. 28 Anm. 2.

[54] In dieser Bestimmung stützen sie sich auf die Forschungen, wie sie Ducange (Gloss. Graec. I S. 891), Millet (Daphni S. 122), Pauly-Wissowa (Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaft XIV, 1 S. 286) und Daremberg et Saglio (Dictionnaire des Antiquités III, 2 S. 1494) niedergelegt haben.

[55] *Altbyzantinische Kunst:* Saloniki, Hagia Sophia, Ende 8. Jahrh. (Diehl a. a. O. Fig. 177). *MittelbyzantinischeKunst:* Smyrna, Kosmas Indikopleustes 11. Jahrh. (Strzygowski a. a. O. Taf. 25). *Byzantinische Kunst in Italien:* Monreale, Apsis, 12. Jahrh. (Wulff a. a. O. II Fig. 498).

[56] van Marle a. a. O. I Fig. 315.

wendung nach gehört er mit dem Typus der Madonna Hodigitria im italienischen Dugento zusammen[57]. In Cesi wird also ein italienisches Element übernommen. Der strenge, in Byzanz festgelegte Typus wird unter gotischen Einfluß gesetzt.

Auch die byzantinische Haube, die die Haare der Maria vollständig bedeckt, ist östlichen Ursprungs. Im Orient bindet die verheiratete Frau ihre Haare in eine solche oft aus gestreiftem Purpur oder einem helleren Stoff bestehende Haube ein. Leider fehlt in den zeitgenössischen Quellen jeglicher Hinweis auf die Bezeichnung dieses Gewandstückes. Die Madonnen des Dugento tragen die Haube in der ursprünglichen Form, und man sieht unter dem über den Kopf gezogenen Mantel meist nur den Stirnwulst.

Außerdem bemerken wir noch ein besonderes Kopftuch. Schon Ducange[58] erwähnt für die Deipara das Omophorion als „velum, quo caput et humeros tegebant mulieres". Die Madonna im Museum dell'Opera in Siena trägt ein vorn geschlossenes Schulterkopftuch, das bis auf den halben Oberarm herabfällt. In Toskana scheint diese Form zuerst in der Plastik in der aus dem Jahre 1199 stammenden Madonna des Presbyters Martinus[59] aufzutauchen, ist aber schon im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts in nordischer, wohl östlich beeinflußter Buchmalerei[60] vorhanden. Die Madonna in Cesi trägt dagegen ein weißes offenes Kopftuch, das in italo-byzantinischer Kunst nur unter der Krone vorkommt. Die kurvige Drapierung in der Darstellung in Cesi erinnert an die Madonnen aus dem Umkreise des Guido da Siena, und Guido ist auch der erste gewesen, der dieses Kopftuch ohne Krone verwendet hat.

Die Darstellungen der Maria Regina zeigen die Madonna entweder in der byzantinischen Kaiserinnentracht (Rom, S. Maria Trastevere; Florenz, S. Maria Maggiore) oder im klassischen Gewande unter Beigabe der Krone (London, National Gallery Nr. 564; Montelungo; New York, Sammlung Lehman Nr. 1; Paris, Musée des Arts décoratifs).

Der Typus der im byzantinischen Kaiserinnenornate erscheinenden Madonna ist seit dem 6. Jahrhundert, seit der Darstellung in der Apsis von S. Maria Antiqua[61] in Italien wiederholt zu belegen. Wie uns der Typus jedoch im Dugento entgegentritt, ist er nur noch ein schwacher Abglanz des ursprünglichen. Im Laufe der Entwicklung vom 6. bis 13. Jahrhundert verliert er allmählich immer mehr von seiner Eigenart; es werden Bestandteile des Ornats fortgelassen, die vorher unumgänglich dazugehörten, andererseits werden Gewandstücke hinzugefügt, die anderen Quellen und nicht dem Königintypus entstammen. Schließlich verlieren einzelne Gewand-

[57] Vgl. Kap.: Guido da Siena und sein Kreis.

[58] a. a. O. II S. 1789.

[59] Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum I, 29 (Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, 1930, S. 102.

[60] Löffler, Schwäbische Buchmalerei, Taf. 16: Miniatur aus einem Breviarium aus Zwiefalten.

[61] Grüneisen a. a. O. Pl. Ic. XLIV u. XLVI.

stücke ihre ursprüngliche Bedeutung und werden von einem neuen Stil- und Formgefühl interpretiert. Den reinsten Typus vertritt die Madonna della Clemenza in Rom (S. Maria in Trastevere), eine Stabkreuzmadonna, die eine Vorgängerin in der Madonnendarstellung in der Unterkirche von S. Clemente[62] gehabt hat. Leider hat sie sehr durch Restauration gelitten. Über der mit dem Loros geschmückten engärmeligen Stola trägt die Madonna die mit den Orbiculi[63] gezierte, gegürtete Diagonaldalmatika[64]. Der Hals ist durch das mit Edelsteinen und Perlen inkrustierte Maniakion[65] geschmückt, und auf ihrem Haupte strahlt die byzantinische Krone mit den zu beiden Seiten des Gesichtes herabhängenden dreifachen Perlschnüren. Unter der Krone wird die byzantinische Haube sichtbar. Die Krone ist ihrer Form nach ähnlich der der Maria der Apsis von S. Maria Antiqua gebildet. Dort fehlt aber der Perlbehang an der Seite, den uns die Madonna der Unterkirche von S. Clemente zeigt. (Ebenso Florenz, S. Marco, Orans und Rom, S. Maria Antiqua, Atrium[66].) Nach Grüneisen heißen die Perlschnüre Πρεπενδούλια[68]. Er leitet das Stabkreuz in der Rechten der Madonna, das im 8. Jahrhundert zuerst in S. Maria Antiqua auftritt und in S. Clemente wiederholt wird, von den Darstellungen antiker thronender Göttinnen ab[69]. Dieser Stabkreuztypus ist in christlicher Zeit bis ins frühe Mittelalter hinein auf Münzen zu finden. Die Gewandung der Maria Regina in S. Maria Trastevere geht also bis in die letzte Einzelheiten auf die Vorbilder des 8. Jahrhunderts zurück; sie kann nicht als selbständige Arbeit des Dugento in Rom angesehen werden. Gegenüber der Madonna des 6. Jahrhunderts in S. Maria Antiqua könnte man die Gewandung als ein abgewandeltes, vereinfachtes Beispiel des kaiserlich-byzantinischen Kostüms bezeichnen.

Eine besondere toskanische Lösung des Maria Regina-Typus bietet die Vergine del Carmelo (Florenz, S. Maria Maggiore). Sie bildet den Übergang zwischen byzantinischer Kaiserin und westlicher Herrscherin. Sie unterscheidet sich schon dadurch augenfällig von den rein byzantinischen Maria Regina-Darstellungen, daß sie über der Dalmatika ein Maphorion trägt, das sich mit dem Prunkgewand, wie es

---

[62] van Marle, Peinture Romaine Fig. 46, 9. Jahrh.

[63] Eine Art von Clavi, aus Gold oder Purpurstoff gefertigt und mit Ornamenten geschmückt. Eine Dekorationsart vielleicht aus spätantiker Zeit und vom 4. bis 9. Jahrh. weitgehend verbreitet (Grüneisen, S. Marie Antique S. 175—177).

[64] Die Diagonaldalmatika ist nur Frauen höheren Ranges vorbehalten. Erstes Erscheinen im 4. Jahrh. (Daremberg et Saglio S. 1507), besonders häufig 5. und 6. Jahrh. (Rom, S. Maria Maggiore; Ravenna S. Apollinare Nuovo). Hauptmerkmale: Ziemlich faltenloses, gegürtetes Kleid, dessen edelsteinbesetzter Saum in diagonaler Linie geführt ist, weite, nur bis zum halben Unterarm reichende Ärmel (Grüneisen a. a. O. S. 178 und S. 178 Anm. 4).

[65] Nach Grüneisen (a. a. O. S. 175 und S. 175 Anm. 4) der griechisch-byzantinische Ausdruck für den breiten, mit Juwelen reich besetzten Kragen.

[66] Grüneisen a. a. O. Fig. 69. Die lateinische Beischrift: Maria Regina zeigt, wie weit dieser Typus westl. Gedankengut ist und deshalb lateinisch benannt wird.

[68] Grüneisen a. a. O. S. 179.

[69] Grüneisen a. a. O. S. 322.

in S. Maria Antiqua dargestellt ist, niemals verbindet. Den Kopf, die Schultern und die Hälfte des Oberarms umhüllt ein vorn geschlossenes Kopftuch. Darauf sitzt die Krone. Unter diesem trägt die Maria noch ein feines Tuch, das das Gesicht ganz zart umrahmt und im Halsausschnitt verläuft. Dieses Tuch entstammt der Zeit, in der die byzantinische Haube durch einen hellen Kopfschleier ersetzt wurde. Ein ganz der Vergine del Carmelo entsprechendes Beispiel gibt Toskana selbst in der Madonna des Presbyters Martinus[70], die bis auf die fehlende Krone durch ihre völlige Übereinstimmung mit der Vergine del Carmelo überrascht. Es hat gewiß seine Bedeutung, daß wir zur Herkunft des geschlossenen Schulterkopftuches auf ein Beispiel der Plastik zurückkommen. Dieses faltenreiche, Kopf, Schultern und einen Teil der Brust umhüllende Tuch, das in seiner Gestaltung sich eng an das Maphorion anlehnt, könnte vielleicht der Madonna des Kathedra-Typus in der Skulptur sein Entstehen verdanken.

Die Krone der Vergine del Carmelo besteht aus einem edelsteinbesetzten Reifen, der mit stilisierten Lilien geschmückt ist. Nach Lawrence[71] erscheint die früheste Fleur-de-Lys-Krone in karolingischer Miniatur auf einem Siegel Roberts II. von Frankreich im 9. Jahrhundert. Das 11. Jahrhundert zeigt sie uns in der Charter of New Minster und im Benediktionale von St. Aethelwood. Als frühestes Beispiel für die Verwendung dieser Lilienkrone für die Madonna nennt Lawrence die Darstellungen des frühen 11. Jahrhunderts im Bernwardsevangeliar und auf dem Dedikationsbild des Utakodex. Dann erst folgt Frankreich mit einer Orans in einem Manuskript der Bibliothek von Dijon aus dem Jahre 1125 und Beispielen aus der Isle de France, die sich um das Jahr 1150 bewegen. Demnach erscheint die erste Darstellung der Madonna mit der Lilienkrone in deutscher Miniatur. Aus dem karolingischen Kunstbereich muß sie nach Italien gelangt sein, was nicht allzu verwunderlich ist, als die karolingische Kunst auch — umgekehrt — von dort manche Anregung ikonographischer Art entnahm. Somit gehört die Vergine del Carmelo zu den frühesten Beispielen der Madonna mit der Lilienkrone in Italien. In dem allgemeinen Typ ihrer Gewandung ist eine merkwürdige Verschmelzung von byzantinischen, dem Ornat der Kaiserin-Madonna und dem klassischen Kostüm der Madonna des Kathedra-Typus angehörigen Bestandteilen vor sich gegangen, wozu eine mit einem nordischen Ornament verzierte Krone gefügt wird.

Die drei Madonnen des Margaritone (London, Nat. Gall. Nr. 564, Montelungo und New York, Sammlung Lehman Nr. 1) bringen uns die Maria Regina in klassischer Gewandung mit einer Krone, die aus zwei in stumpfem Winkel über der Stirnmitte aufeinandertreffenden perlengesäumten breiten Goldbändern besteht. An den drei Ecken des Diadems ist je eine Lilie aufgesetzt, und Perlenschnüre hängen zu beiden Seiten herab. Die dreieckige Grundform der Krone begegnete uns schon

[70] Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum I, 29 (Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, 1930, S. 102).

[71] Maria Regina, Art-Bulletin VII 1924/25 S. 150.

in der Madonna von S. Francesca Romana in Rom[72]. Diese Form ist von Margaritone mit den alten byzantinischen Perlbehängen und dem neuen Motiv der Lilie ausgestattet worden. Die Krone ist hier unmittelbar auf das Maphorion gesetzt, eine nur im Okzident mögliche Verknüpfung (vgl. Elfenbeinmadonna der Sammlung Sibley[73], deren Typus als nordisches Vorbild für unsere Madonnen gegolten haben mag).

Die Krone der Madonna im Pariser Musée des Arts décoratifs hat die gleiche Grundform der in stumpfem Winkel aufeinandertreffenden, edelsteingeschmückten Reifen. Über diesem steigt ein enggedrängtes blattartiges Ornament mit fünf Spitzen zur Mitte empor, das dem der Krone des S. Giovanni Battista des gleichnamigen Altars zu Siena sehr ähnelt[74].

Das Gewand des Kindes des strengen Typus zeigt keine Abweichung von dem, was seit den frühesten Darstellungen des 6. Jahrhunderts für das Kind üblich war. Christus soll niemals als Kind dargestellt werden, sondern er ist immer nur der personifizierte Logos, die Sapientia des Vaters[75]. Daher trägt er immer das Gelehrtengewand bestehend aus einer Tunika und einem Pallium oder einer Toga. Diese Gewandung verändert sich auch im allgemeinen nicht in den Darstellungen der Maria Regina. Nur die Vergine del Carmelo und die Pariser Madonna tragen ein gekröntes Kind.

Zusammenfassung

Die Darstellungen der Kathedra-Madonna in Dugento greifen in allem Wesentlichen auf byzantinische Vorbilder zurück. Einerseits arbeiteten byzantinische Künstler an verschiedenen Stellen Italiens und fanden unter den Italienern gelehrige Schüler. Andererseits muß man mit einem großen Import östlicher Ikonen rechnen, die den einheimischen Künstlern als Vorbilder dienten. Dieser Typus lebte im Dugento nur als Tradition, er wird nicht fortentwickelt. In diesem Jahrhundert bildet sich der Typus aus, der die Kathedra-Madonna langsam verdrängt, der ihre Herrschaft antritt, die toskanische Madonna Hodigitria.

DIE MADONNA HODIGITRIA

Die thronende Hodigitria ist ebenso wie die Kathedra-Madonna ein östlicher Typus. Es ist die stehende oder sitzende Gestalt der Gottesmutter, die das Kind auf dem linken Arm trägt und mit der erhobenen rechten Hand auf das Kind weist. Ihr Name Hodigitria = Wegführerin ist zuerst in einem Standbild beigelegt worden, das

[72] van Marle, Peinture Romaine Fig. 71, 1159—1181.

[73] Koechlin, Ivoires Gothiques Français vol. II S. 1 Pl. I, 1.

[74] van Marle a. a. O. I Fig. 215.

[75] Vgl. z. B. Albertus Magnus, De Laudibus B. M. V. lib. X cap. 8 Christus = Sapientia; Bonaventura Sentent I/A I C. dub. 5 Opp. I, 1 S. 515. S. auch die Sockelinschrift der Berliner Madonna des Presbyters Martinus: In gremio matris fulget sapientia patris.

der Legende nach ein Werk des Evangelisten Lukas gewesen ist[1]. Dieser Madonna zu Ehren war im 5. Jahrhundert die Hodegonkirche in Byzanz errichtet worden. Diese stehende Hodigitria ist bei der Türkenverfolgung im Jahre 1453 zerstört worden. In der östlich-byzantinischen Kunst des 6. bis 11. Jahrhunderts ist uns eine kleine Anzahl von Darstellungen der sitzenden Hodigitria erhalten[2]. Der Stilrichtung nach gehört hierzu auch die um 1100 anzusetzende Darstellung in der Apsis von S. Silvestro in Tivoli, die nachweislich von byzantinischen Künstlern geschaffen worden ist[3].

Dieser byzantinische Grundtypus gibt die Hodigitria bis zu den späten Beispielen des 11. und 12. Jahrhunderts immer als reine Frontalgestalt, und man muß annehmen, daß sie in dieser frontalen Fassung für das italienische Dugento als Vorbild gedient hat. Weigelt[4] glaubt zwar schon in einem der byzantinischen Vorläufer, der Physiologusminiatur aus dem 11. Jahrhundert eine leise Wendung des Unterkörpers nach links zu erkennen.

Guido da Siena und sein Kreis

Im Dugento bietet als erste von allen italienischen Städten Siena in der Madonna des Guido im Palazzo Pubblico eine neue Fassung der thronenden Hodigitria. Das Bild trägt am Suppedaneum die Signatur mit der Jahreszahl 1221[5], und ist die erste rein italienische Hodigitria. Sie fußt auf byzantinischen Vorbildern, unterscheidet sich aber durch eine Reihe von Abweichungen und Veränderungen sehr merklich vom Urtypus. Das vor Guidos Auftreten nicht nachzuweisende Seitlichsitzen der Madonna erklärt sich aus der Veränderung der Stilelemente, aus dem Eindringen gotischen Raum- und Körpergefühls. Die Frontalität, das rein Zweidimensionale der Kathedra-Madonna und der byzantinischen Hodigitria wird durch diese innerhalb des umgebenden Raumes erfaßte Gestalt ersetzt. Aber auch der Bildinhalt ist damit verändert. Die Madonna ist nicht mehr nur der Thron für das Kind, sie wird zur Mittlerin zwischen Mensch und Gott. Die auf den Beschauer gerichteten Augen, der zum Kinde geneigte Kopf und die auf Christus weisende Handbewegung[6] wirken

[1] Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 107.

[2] *Etschmiadsin,* Marientafel des fünfteiligen Diptychon, syrisch-palästinensische Stilrichtung, 6. Jahrh. (Strzygowski, Das Etschmiadsinevangeliar Wien 1891 Taf. 1); *Chambéry,* Elfenbeindiptychon, frühmazedonische Zeit (Wulff a. a. O. II Abb. 527 u. S. 611); *Smyrna,* Kosmas Indikopleustes-Handschrift, 11. Jahrh. (Strzygowski, Der Bilderkreis des Physiologus Fig. 26).

[3] van Marle a. a. O. I Fig. 70.

[4] Weigelt, Duccio, 1911, S. 141.

[5] Venturi a. a. O. V Fig. 35. — Weigelt, Duccio S. 211 Taf. 62 (heutiger übermalter Zustand), Taf. 63 (Rekonstruktion). Trotz der Übermalung ist die Grundform der Komposition unverändert geblieben. Aus stilistischen Gründen bestehen Zweifel an der Echtheit der Signatur, die jedoch vorläufig den kritischsten Untersuchungen standhält. Eine endgültige Lösung steht daher immer noch aus.

[6] Die in dieser Lage vor der Brust erhobene Hand bedeutet in der byzant. Kunst zunächst die dem Kinde von der Mutter dargebrachte Fürbitte (Wulff, Jb. d. pr. Ks. 1916 S. 73, S. 92

zusammen, um diese vermittelnde Funktion der Madonna zwischen Anbeter und göttlichem Kinde sichtbar zu machen[7]. Auch für das mit gekreuzten Beinen im linken Arm der Mutter auf einem Windeltuch halb liegende Kind gibt es weder in der byzantinischen, noch in der italo-byzantinischen Kunst Vorläufer. Nur die Entblößung der Beine bis zu den Knien herauf war schon im Osten geläufig[8]. Nach Wulff[9] ist dieses halb liegende Kind von Guido erfunden worden, indem er den Typus des sitzenden Kindes unter dem Einfluß eines anderen, ebenfalls in der byzantinischen Kunst vorkommenden Bildtypus einer Hodigitria mit einem in ihrem Schoße liegenden Kinde in ein halb liegendes umgestaltete. Unbefriedigend bleibt hierbei Wulffs Erklärung für die gekreuzten Beine des Kindes, der ihre Haltung durch das stärkere Zurücklehnen des Kindes zur Entlastung der Unterschenkel für geboten hält. Auch den veränderten Griff der Madonna, die das Kind unter der Achsel stützt, leitet er aus dem byzantinischen Bildtypus mit dem im Schoße der Madonna liegenden Kinde her. Richtig ist vielmehr, daß schon ein mit gekreuzten Beinen im Arm der Madonna sitzendes Kind, von Byzanz kommend, in die italo-byzantinische Kunst Eingang gefunden hat[10]. Dieses ist dann, beeinflußt durch einen liegenden Kindertypus, in den Schoß der Madonna hinabgelegt worden. Im frühen Dugento ist es auch in Toskana z. B. in der Madonna der Accademia in Florenz[11] (Art des Berlinghiero Berlinghieri) nachzuweisen. Diese Darstellung enthält auch die das Kind unter der Achsel stützende Hand der Madonna, eine Geste, die wohl mehreren östlichen Grundtypen gemeinsam gewesen sein wird. Diese Argumentation könnte zweifelhaft erscheinen, da die Kinderbeine bei Guido gerade im umgekehrten Sinne als bei den Vorbildern gekreuzt sind. Aber diese Veränderung ist auf die naturalistische Beobachtung der neuen Lage des Kindes zurückzuführen. Durch die Verlegung des Schwergewichtes auf die linke Seite des Kinderkörpers wird das linke Bein belastet und das rechte legt sich nur leicht darüber. Die den Kinderkörper tragende rechte Hand des Vorbildes ist nicht von Guido übernommen, sie ist hier mit weisendem Zeigefinger vor der Brust erhoben.

Das windelartige Tuch unter dem Kinderkörper soll nach Wulff[13] offenbar zugleich mit dem mit entblößten Beinen sitzenden Kinde aus dem byzantinischen Vorbild übernommen worden sein. Der herabhängende Zipfel, der mit seinen Zickzack-

---

Anm. 13). Schon innerhalb des byzant. Kulturkreises wurde die fürbittende Hand zu einer weisenden. In der Kunst des Dugento wurde der weisende Charakter der Geste beibehalten und durch den abgespreizten Zeigefinger noch wesentlich unterstrichen (Wulff a. a. O. S. 78).

[7] In den geistl. Laiengesängen jener Zeit (Lauden) wird die Madonna als Avvocata bezeichnet. Nach Thode (a. a. O. S. 501) zuerst in der theologischen Spekulation der Bettelmönche ausgesprochen. Vgl. auch Strzygowski, Cimabue und Rom S. 50.

[8] Wulff a. a. O. S. 75 u. S. 93 Anm. 19.

[9] Wulff a. a. O. S. 76 u. S. 94 Anm. 27.

[10] Tivoli, S. Silvestro (van Marle a. a. O. I Fig. 70).

[11] Sirén Abb. 8.

[13] Wulff a. a. O. S. 76.

säumen ganz nach der Weise des für gewöhnlich über Marias linken Arm geworfenen Mantelendes gebildet sei, mache es sehr wahrscheinlich, daß dieses Tuch ursprünglich beim Typus der stehenden Hodigitria eingeführt worden sei. Weder Wulff noch Weigelt bemerkten jedoch die Übereinstimmung der ovalen Form des Tuches mit einem anderen Teil des Madonnenmantels. Dieses Maphorion[14] reicht bis zum Schoß; der Unterkörper ist vom Mantel unbedeckt, da dieser nur in zwei oder drei Zipfeln zu beiden Seiten der Beine oder zwischen ihnen herabhängt. Durch die Drapierung und die Bewegung der Arme bildet sich vor Brust und Leib der Madonna ein herabhängender ovaler Gewandbausch, der, da die Hodigitria das Kind auf dem linken Arm trägt, in der etwas nach oben gezogenen, den Unterkörper des Kindes in seinen Linien begleitenden Mandorlaform sichtbar wird. Ein derartiges Motiv mag Guido angeregt haben, es selbständig weiterzuverwenden, und er unterschied es nun auch durch die Farbengebung — helles Windeltuch vor dunklem Mantel[15].

Auch in der Gewandung weicht Guido z. T. von seinen byzantinischen und italo-byzantinischen Vorbildern ab. Die Madonna des Palazzo Pubblico trägt über einer doppelten Tunika einen weiten, auf den Schultern aufliegenden Mantel. Die untere ziegelrote Tunika ist nur an den engen Ärmeln und am unteren Saum sichtbar. Das obere Gewand ist karmoisinrot, mit Claven geschmückt, gegürtet und hat etwas kürzere weitere Ärmel. Es fällt nur bis in Knöchelhöhe herab, während das Untergewand in breit gelagerter Stoffmasse den Boden des Suppedaneum bedeckt. Beide Gewänder sind byzantinischen Ursprungs. Die engärmelige Tunika, im Osten Stola genannt, tritt hier zusammen mit einer Abwandlung der weitärmeligen Dalmatika[16] auf, des seiner ursprünglichen Verwendung nach als Zeremonialgewand des byzantinischen Hofornates bekannten Kleidungsstückes. Guido behält zwar die Länge der byzantinischen Dalmatica bei, löst aber ihre zeremonielle Steifheit in weiche Falten auf, und ziert den Saum mit einem schmalen Goldband. Diese doppelte Tunika war auch sonst im frühen Dugento bekannt[17]. Die Gewänder sind in byzantinischer Weise mit Goldlichtung bedeckt, eine Dekorationsart, die man aus den Graten des Zellenschmelzes ableitet. Der auf den Schultern der Madonna aufliegende Mantel ist kein im Osten übliches Gewandstück. In den byzantinischen und italo-byzantinischen Bildtypen trug die Madonna (und das wird bis zu einem gewissen Grade bei archaisierenden Typen bis zum Ende des Dugento beibehalten) das syrische

[14] Vgl. S. 7.

[15] Diptychon eines Nachfolgers Berlinghiero Berlinghieris (wahrscheinlich Bonaventura), um 1260, zeigt halbfigurige Eleusa (Sirén Fig. 20), die den Mantelzipfel des Maphorions als Tragetuch für das Kind benutzt. Überraschend die große formale Ähnlichkeit mit dem Windelzipfel der Guido-Madonna (s. auch Halbfigurenbild der Sammlung Acton, Florenz, van Marle a. a. O. V Fig. 252).

[16] Die rein byzantinische Dalmatika ist ein glattes Gewand, das in Knöchelhöhe mit einem geraden edelsteingeschmückten Saum abschließt.

[17] Vergine del Carmelo, Florenz, S. Maria Maggiore (van Marle I Fig. 138).

Maphorion. Hier ist es ein radförmig geschnittener, vorn geöffneter Mantel. Der Oberkörper wird dadurch teilweise, der Unterkörper fast ganz bedeckt. Die Haare der Guido-Madonna sind wie bei den östlichen Vorbildern in die byzantinische Purpurhaube eingebunden. Die Maria trägt darüber ein in gratigen Falten des Gesicht umrahmendes weißes Kopftuch, das auf jeder Seite in einem nach vorn fallenden Bogen auf die Schultern herabreicht. Man findet die Form des auf die Schultern herabfallenden offenen Kopftuches seit dem 6. Jahrhundert in Italien nur im Typus der Maria Regina in Verbindung mit der Krone. Es wäre immerhin möglich, daß wir es hier mit demselben Gewandstück zu tun hätten, das von Guido in dieser Form aufgenommen und selbständig — ohne Krone — verwendet wird.

Aufbauend auf den überlieferten byzantinischen Typen schuf Guido daher mit dieser Madonna einen neuen, einen italienischen Madonnentypus. Die frontal thronende byzantinische oder italo-byzantinische Hodigitria verwandelte er in eine schräg sitzende, räumlich erfaßte Madonna. Aus den Anregungen eines Bildtypus mit einem im Schoße der Madonna liegenden Kinde und einem anderen Bildtypus mit einem mit gekreuzten Beinen auf dem Arm der Madonna sitzenden Kinde schuf er sein halb liegendes Kind. Die Form des Tuches unter dem Kinderkörper ist aus der ursprünglichen Drapierung des Maphorions zu erklären, wobei besonders die Idee des weißen Windeltuches Guidos Neuerung ist. Auch in der Gewandung der Madonna geht er eigene Wege. Er ersetzt östliche Elemente durch westliche, legt damit auch hierin den Grund zu einer eigenen westlichen Formulierung.

Wir besitzen in etwas kleinerem Format eine fast genaue Replik der Madonna des Palazzo Pubblico in der heute in der Pinakothek zu Siena befindlichen Madonna Galli-Dunn[18]. Sie entstammt der wesentlich schwächeren Hand eines Guido-Nachfolgers um 1260, ist uns aber gleichwohl wichtig, da ihr ikonographischer Typus in wesentlichen Punkten die Palazzo-Pubblico-Madonna ohne die duccieskeu Übermalungen voraussetzt. Die Madonna Galli-Dunn trägt die rein byzantinische Dalmatika. Das Schulterkopftuch ist von der gleichen Form wie bei Guido, bewahrt die Spitze an der Schulter aber nur an der linken Seite.

Mit dem durch Guido erfundenen Typus dieser schräg in den Raum hineingesetzten Madonna verbindet sich hier ein zweiter Kindertypus, ein fast frontal auf dem Arm der Mutter sitzendes Kind, das nach Wulff[19] direkt aus byzantinischen Vorbildern herzuleiten ist. Zum Beweis für das Vorkommen im Guido-Kreise zieht er das aus dem Jahre 1260 stammende Dossale Nr. 6 (Siena, Pinakothek)[21] heran.

Den reinsten Typus dieses im Oberkörper fast frontalen, im Unterkörper mit den Beinen ein wenig nach links verschobenen Kindes zeigt die leider nur in verstüm-

---

[18] van Marle a. a. O. I Fig. 198. Geschenk des Cavaliere Galli-Dunn (Siena, Katalog Brandi Nr. 587 S. 112).

[19] Wulff, Jb. d. pr. Ks. 1916 S. 95 Anm. 39.

[21] van Marle a. a. O. I Fig. 202.

meltem Zustande — als Halbfigurenbild — auf uns gekommene Madonna del Voto (Siena, Duomo)[22]. Ebenso wie der Kindertypus folgt auch der Madonnentypus im wesentlichen italo-byzantinischen Vorlagen. Stilistisch gehört diese Madonna in den Guido-Schüler-Kreis, enthält jedoch von den von Guido in der Madonna des Palazzo Pubblico eingeführten Neuerungen nur die schräg in den Raum hineingesetzte Madonnengestalt. Ikonographisch gesehen bildet diese Madonna die Vorstufe zum Palazzo Pubblico-Typus, das Zwischenglied also zwischen den byzantinischen Vorbildern und der Madonna von 1221. Sie ist typologisch überhaupt die erste Fassung der thronenden Hodigitria in der sienesischen Kunst des frühen Dugento. Als Schöpfer dieses uns nur in diesem nachzüglerischen Werk erhaltenen ikonographischen Typus ist nur Guido selbst zu nennen.

Dieser Urtypus mit dem fast frontal sitzenden Kinde kehrt auch bei anderen Madonnen aus dem Guido-Kreise wieder. So in der aus dem Jahre 1262 stammenden Hodigitria eines Guido-Nachfolgers (Siena Pinakothek Nr. 16)[23], deren Madonnentypus bis in die Einzelheiten, auch in der Gewandung, dem der Madonna des Palazzo Pubblico gleicht. Nur ist der Ärmel der Dalmatika eng geworden, und Ober- und Unterärmel sind farblich nicht mehr voneinander geschieden, so daß der ursprüngliche Saum des Oberärmels der Dalmatika nun wie ein zweiter Besatz auf dem engen Stolaärmel wirkt. Die Madonna trägt das helle Kopftuch, das zu beiden Seiten auf die Schultern herabfällt und rechts in einem scharfen Zipfel endet.

Eine Abwandlung hat hier das Tuch unter dem Kinde erfahren. Man schuf für dieses aufrecht sitzende Kind eine neue Form des Tuches, die sich durch ihre stoffliche Weichheit und Fülle von dem Tuch des Palazzo Pubblico-Typus als eine etwas freiere Lösung erweist[24]. Wie schon Weigelt bemerkte, hat nur scheinbar das Sitzen des Kindes durch das helle Tuch gegenüber der Madonna des Palazzo Pubblico an Klarheit gewonnen. In Wahrheit ist es das altertümliche Schema des auf dem linken Arm der Madonna sitzenden byzantinischen Hodigitria-Kindes. Für den durch seine Altertümlichkeit auffallenden tragenden Griff der linken Madonnenhand zieht Weigelt[25] zum Vergleich ähnliche Händegestaltungen aus dem Guido-Kreis heran (Dossale Nr. 6 und Petrus-Altar, beide Bilder Siena, Pinakothek). Auch ist diese Art der Händegestaltung der Madonna mit dem von dem Tuch bedeckten Saum schon in ganz früher Zeit bei Madonnendarstellungen vorhanden: so hält Maria das zeremonielle Taschentuch, das ἐγχειρίδιον[26] in der Hand. Weigelt zog aus der Ähnlichkeit im Griff die Schlußfolgerung, daß das Windel-

[22] Auf Grund eines Gelübdes im Jahre 1260 gestiftet.

[23] Für die Datierung vgl. Brandi, Arte 1933 S. 3 u. Siena Katalog Brandi S. 116 Nr. 16.

[24] Leider bleibt es aus Mangel an einem Beispiel dieser Abwandlung aus Guidos Pinsel unerfindlich, ob diese freiere Lösung dieses Windeltuches noch auf Guido selbst zurückgeht.

[25] Weigelt, Art Studies 1928 S. 205 Anm. 1, Fig. 17 u. Fig. 22.

[26] Madonna in S. Maria Antiqua u. Madonna in der Comodillakatakombe. Vgl. Grüneisen, S. Marie Antique Pl. Ic. XLVI u. LVIII.

tuch unter dem Kinderkörper aus dem Taschentuch entstanden sei[27]. Nach der obigen Beweisführung, wonach das Tuch als Verselbständigung des Maphorionzipfels angesehen werden muß, kann man nur die gleichzeitige, nicht ursächliche Verarbeitung gewisser Reminiszenzen des Zeremonialtaschentuchs zur Deutung heranziehen. Dasselbe Tuch erscheint bei der im Museum von Arezzo[28] befindlichen thronenden Hodigitria des Guido-Kreises, die ikonographisch der Madonna Nr. 16 der Sieneser Pinakothek gleicht.

Die Madonna Nr. 25 der Florentiner Accademia[29] zeigt neben der allgemeinen Übereinstimmung im Vorwurf eine dritte Art des unter dem Kinde gebreiteten Tuches. Der Künstler verbindet hier das Greifmotiv der Madonna Nr. 16 ganz ungeschickt mit dem alten unter dem halb liegenden Kinde ausgebreiteten ovalen Tuch[30].

Die Madonnen des Guido-Kreises tragen sämtlich das helle Schulterkopftuch. Nach Weigelts[31] Meinung geht der ikonographische Entwicklungsweg der Kopftuchgestaltung von der ikonographisch altertümlichsten Form der Madonna in Arezzo und der Madonna Nr. 16 der Sieneser Pinakothek über die etwas gelöste Form der Palazzo Pubblico-Madonna und der Madonna Galli-Dunn zu der ganz freien Bildung der Madonna der Florentiner Akademie. Es genügt aber nicht, die Kopftuchform der Madonna in Arezzo und in der Sieneser Pinakothek als altertümlich zu bezeichnen, denn der scharfe Zipfel vorn rechts erscheint in derselben Form bei der aus dem Jahre 1262 stammenden Madonna des Coppo in der Servikirche zu Siena, und eine Beeinflussung wäre hier nicht ganz von der Hand zu weisen. Man kommt damit zu einer Abänderung der Weigelt'schen Entwicklungsreihe. Es gibt vielmehr zwei Arten von Kopftuchgestaltungen. Der weichen Kopftuchart der Palazzo Pubblico-Madonna steht die gestraffte Form der Sieneser und Aretiner Madonna gegenüber. Das Kopftuch der Madonna der Florentiner Akademie zeigt eine freiere Gestaltung unter Zugrundelegung des Palazzo Pubblico-Galli-Dunn-Typus[32].

[27] Weigelt, Art Studies 1928 S. 216 Anm. 1. Weigelt wird in dieser Herleitung noch durch das hinter dem Rücken des Kindes in der Hand der Madonna Gualino erscheinende Tüchlein bestärkt (L. Venturi, La Collezione Gualino, Torino-Roma, Taf. 2). Wir glauben aber, daß nach der bisherigen Ableitung auch hier der hinter dem Kinderkörper hochgehaltene Mantelzipfel das ursprüngliche Motiv ist. Vielleicht ist es eine spätere Motivumdeutung, eine Verschmelzung des Taschentuchmotivs mit dem des Mantelzipfels. Auffällig ist die starke formale Übereinstimmung mit dem in der Carmine-Madonna erscheinenden Togazipfel auf dem Rücken des Kindes (Weigelt, Art Studies 1928 S. 198 Fig. 5; Siena Katalog Brandi Nr. 603).

[28] van Marle a. a. O. I Fig. 139. Von einem Nachfolger Guidos in den sechziger Jahren des Dugento geschaffen.

[29] van Marle a. a. O. I Fig. 140.

[30] Weigelt, Art Studies 1928 S. 205.

[31] Weigelt, Art Studies 1928 S. 204.

[32] Die weiche, nach vorn im Bogen herabfallende Form des Kopftuches kehrt in sienesischer Kunst verschiedentlich, besonders im Guido-Kreise wieder. (Siena Pinakothek Dossale Nr. 7,

Die Gewandung der Madonnen des Guido-Kreises folgt, abgesehen von einigen Archaismen (z. B. Maphorion der Madonna del Voto), dem von Guido geschaffenen Vorbild. Der Künstler der Madonna der Florentiner Akademie wiederholt die bei der Madonna Galli-Dunn bemerkte Dalmatika mit dem geraden unteren Abschluß.

So gehen also die im Guido-Kreise herrschenden Madonnen-Typen im wesentlichen auf den von Guido entwickelten italienischen Hodigitriatypus zurück. Nur in den Einzelmotiven begegnen wir selbständiger Verarbeitung und Fortentwicklung der von Guido stammenden Anregungen.

Ein toscano-byzantinischer Zwischentypus

Das schon erwähnte Madonnenbild der Florentiner Akademie (Nr. 26), dem Lucchesen Berlinghiero Berlinghieri zugeschrieben, zeigt eine ziemlich frontale Gottesmutter, die das fast im Profil sitzende Kind hoch auf ihrem Arme hält[33]. Seine gekreuzten Beine hängen über ihr rechtes Handgelenk herab. Ein helles, am Saum mit Fransen geziertes Kopftuch fällt in steifen stilisierten Falten bis auf die Schultern herab, und eine dreizackige, in vergoldetem Stuck aufgesetzte Krone schmückt das Madonnenhaupt ebenso wie das des Kindes. Die ikonographische Grundlage für diese Madonna in Italien ist in Darstellungen wie etwa denen der Apsis von S. Silvestro in Tivoli[34] zu suchen, die von byzantinischen oder italo-byzantinischen Künstlern geschaffen wurden. In der Madonna des Berlinghieri ist die östliche Hodigitria fast sklavisch kopiert worden. Nur das helle Kopftuch mit der Krone weicht davon ab. Wir haben darin eine sehr bedeutsame, schon in früher Zeit vollzogene Ergänzung des östlichen Urbildes durch eine westliche Einzelform gesehen[35]. Man möchte auch die den Kinderkörper stützende Hand der Madonna als toskanische Fortbildung des Urtypus bezeichnen.

Die Ikonographie einer thronenden Hodigitria hat hier eine besondere Ausgestaltung erfahren. Die Madonna ist nicht mehr die repräsentativ thronende, die auf den Beschauer blickt. Sie sieht das Kind an, dem sie ihren Kopf zuwendet. Auch die Engel beten nicht mehr an, noch verehren sie die Madonna; je ein Engel erhebt zu Seiten der Madonna seine verhüllten Hände zum Angesicht und weint, ein neuer Gedanke ist verwirklicht: die Passionsmadonna[36].

Sie ist bisher — in einem schon weiter entwickelten Stadium — erst später nachweisbar, und zwar im italo-kretischen Kunstkreis[37]. Dort trauert auch das Kind mit;

datiert 1270, van Marle a. a. O. I Fig. 207. Ebenso die Carmine-Madonna, nur in etwas starrerer Linienführung; Weigelt, Art Studies 1928 S. 198 Fig. 5.)

[33] Sirén S. 72 Abb. 8.

[34] van Marle a. a. O. I Fig. 70.

[35] Rom, S. Maria Antiqua (Grüneisen, S. Marie Antique Pl. Ic. XLIV u. XLVI).

[36] Ähnliche Engel mit verhüllt erhobenen Händen auf dem halbfigurigen Bilde einer Eleusa, die ebenfalls sinnend über das Kind hinausschaut. (Palermo, Museo Civico; Weigelt, Art Studies 1928 S. 195 Fig. 4.)

[37] Wulff-Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei Fig. 95.

nach der Inschrift wird es „von Todesfurcht befallen". Die Engel tragen sogar noch Passionswerkzeuge. Es ist zu vermuten, daß diese sinnende Maria mit den klagenden Engeln (Übernahme aus einer in Byzanz vorhandenen Beweinung Christi?) als eine Vorschau auf die Passion unter dem Einfluß religiöser Mystik in Italien entstanden ist. In Panofskys Terminologie hätten wir in dieser thronenden Madonna eines der frühesten ganzfigurigen Andachtsbilder Toskanas zu erblicken[38].

Dem gleichen Typus gehört die Madonna aus dem Triptychon der Blumenthal-Collection in New York[39] an (Mitte des Jahrhunderts). Die Gewandung ist rein östlich. Aber der Hodigitriatypus ist leicht verändert. Die Beinhaltung des Kindes — eines gestreckt, das andere im Winkel aufgestellt — ist mißverständlich einem Eleusatypus entnommen (vgl. Berlinghieridiptychon der Florentiner Akademie Sirén Fig. 20). Das Kind bildet eine Art Zwischenglied zwischen dem Kind der frühen Luccheser Madonna und dem halb liegenden des Guido.

Ein im Anfang des Jahrhunderts vom Osten fast unverändert übernommener Typus wird also zunächst nur durch gewisse Einzelheiten westlicher Provenienz ausgestaltet. Derselbe Typus wird dann um die Mitte des Jahrhunderts mit einem halbfigurigen Eleusa-Typus zu einer neuen noch nicht bis ins letzte durchdachten Darstellung verschmolzen.

Coppo di Marcovaldo und die Auswirkung des von ihm geschaffenen Typus

In S. Maria dei Servi zu Siena befindet sich heute die von einem Florentiner, Coppo di Marcovaldo, geschaffene sogenannte Madonna del Bordone[40]. Die von rechts nur wenig in die Raumdiagonale hineingesetzte Hodigitria, die das Kind auf einem Tuch in ihrem linken Arm trägt, umfaßt mit der Rechten sein rechtes Füßchen. Ihr goldverzierter Mantel, von derselben Form wie bei Guido, war ursprünglich unterhalb der Halsgrube mit einer Spange zusammengehalten (heute durch Übermalungen entstellt). Er hat, wie Weigelt[41] hervorhob, Vorläufer in der nordischen Plastik. Über dem Mantel trägt die Madonna ein helles Schulterkopftuch. Coppo beweist an dieser Madonna sowohl seine Kenntnis des byzantinischen Grundtypus selbst (wie dieser Guido als Vorbild zu Gebote stand) als auch der von Guido erfundenen und ausgestatteten italienischen Hodigitria. Er fügt zu diesem bekannten Typus ein neues Motiv: die Madonna hält in der Rechten das rechte Füßchen des

[38] Panofsky, Imago Pietatis, Festschrift Friedländer, 1927, S. 264—266.

[39] van Marle a. a. O. I Fig. 191.

[40] Sirén a. a. O. Fig. 84. Die Signatur ist nicht mehr vorhanden. (P. Bacci, Documenti Toscani per la Storia dell'Arte II S. 1.) Ihr Name stammt vom ursprünglichen Besitzer der Kapelle, in der das Bild noch heute hängt. Gesichter und Hände von Madonna und Kind sind von einem Duccio-Schüler übermalt worden, der außerdem noch das helle, Kopf und Ausschnitt umrahmende Schleiertuch hinzufügte.

[41] Weigelt, Art Studies 1928 S. 201 Anm. 3 u. S. 209.

Kindes. Diese Besonderheit ist, wie schon von anderer Seite bewiesen[42], zwar byzantinischer Herkunft; dort aber ebenso wie in der davon bestimmten romanisch-sienesischen Kunst[43] ist sie nur bei den Madonnen des Typus Sedes Sapientiae bekannt. In allen Darstellungen der Hodigitria byzantinischer Kunst fehlt das Motiv gänzlich, und auch in Toskana ist bisher keine zeitlich früher entstandene, thronende Hodigitria aufgetaucht, die als Vorbild für die Coppo-Madonna betrachtet werden könnte. Es ist also anzunehmen, daß Coppo selbst die das Kinderfüßchen stützende Madonna aus dem Kathedra-Typus in die Hodigitria übertrug[44]. Durch diese Beschäftigung der rechten Madonnenhand mit dem Kinderfüßchen ist die weisende Gebärde der Madonna als Mittlerin zwischen Mensch und Gott allein auf Kopfhaltung und Blick übergegangen. Coppo, ein Florentiner, gibt als erster die weisende Geste der rechten Hand auf.

Als zweiter Sonderzug der Madonna del Bordone ist die Bildung ihres Kopftuches hervorzuheben. Die Anwendung des hellen geöffneten Kopftuches geht entschieden auf eine Verarbeitung des Guido-Typus zurück. Die straffe, gratige Gestaltung aber ist, wie auch Venturi[45] und Weigelt[45] annehmen, die eigene Umgestaltung Coppos, wobei er ein plastisches Vorbild gehabt hat. Mit Weigelt sind wir hier sogar in der Lage, dieses Vorbild in der Vergine del Carmelo zu benennen und damit die aus Gründen der formalen Ähnlichkeit nur vermutete Ableitung als gesichert zu betrachten[46]. Von dieser Madonna übernahm er nur die straffe Zügigkeit des Kopftuches (die Vergine del Carmelo trägt im Gegensatz zur Madonna del Bordone ein vorn geschlossenes Kopftuch). Die Madonna des Coppo zeigt außerdem, wie schon Weigelt bemerkt hat, das weiße Tuch unter dem Kinderkörper in einer wenig glücklichen Redaktion. Der Künstler hat aus der weichen Windel des Guido-Kreises ein zu voluminöser Form angeschwollenes Kissen gemacht, das die Klarheit des Sitzes des Kindes sogar ein wenig beeinträchtigt. Es verschleiert an dieser Stelle den deutlich erkennbaren Abstand zwischen dem linken Arm der Madonna und ihrem linken Oberschenkel. Trotz dieser gewissen Verschleifung des Motivs durch das Tuch ist es jedoch unbestreitbar Coppos Verdienst, diesen Kompositionspunkt der sitzenden Hodigitria körperhaft durchkonstruiert zu haben. Als logisch sein Bild aufbauender Florentiner nahm er hiermit eine Korrektur an der in Siena entwickelten Fassung vor. Es ist interessant, daß die Anregung zu dieser Gestaltung, das Motiv des Fußfassens, gerade aus einer sienesisch-romanischen Ma-

[42] van Marle a. a. O. I S. 177; Weigelt, Art Studies 1928 S. 201 Anm. 2.

[43] Siena, Museo dell'Opera: van Marle a. a. O. I Fig. 108.

[44] Es ist nicht, wie Venturi (Bd. V S. 54) annahm, ein Zärtlichkeitsmotiv. Bei der Sedes Sapientiae-Madonna entstand diese Version rein aus dem praktischen Halten des Kinderkörpers heraus, der sich ziemlich hoch vor dem Körper der Madonna befand.

[45] Venturi a. a. O. V S. 54; Weigelt, Art Studies 1928 S. 201 Anm. 3.

[46] Sirén a. a. O. Fig. 85. Die diese Madonna umgebenden Gestalten und den Thron, auf dem die Madonna sitzt, malte Coppo, bevor er in der Schlacht bei Montaperti (4. Sept. 1260) in sienesische Gefangenschaft geriet und dort die Madonna del Bordone schuf.

donna übernommen sein mag. Coppos Fortbildung des von Guido geschaffenen Hodigitria-Typus redet deutlich für seine künstlerischen Fähigkeiten.

Die Madonna der Servikirche zu Orvieto steht dem ikonographischen Typus der Madonna del Bordone sehr nahe, während sie hinsichtlich ihrer stilistischen Zugehörigkeit gewisse Diskrepanzen birgt[47]. Sie ist ebenso wie die Servi-Madonna in Siena eine nur wenig in die Raumdiagonale hineingesetzte Hodigitria, unterscheidet sich aber von allen bisher besprochenen Madonnen dadurch, daß die Madonna das auf dem Tuche sitzende Kind auf dem rechten Arm trägt. Weigelt[48] wies nach, daß das links gesetzte Kind auf sienesischen Bildern des Dugento gar nicht vorkommt. Die Umsetzung dieses die ganze Ponderierung der Madonna bestimmenden Körpers hat einige einschneidende Veränderungen im Aufbau hervorgerufen. Das rechte Bein der Maria ist das tragende geworden, das linke ist entlastet. Die Beine stehen noch in der rechten Raumdiagonale. Die linke Schulter ist nach vorn gedreht, und der Kopf neigt sich dem Kinde zu. Das Zusammentreffen dieser zwei entgegengesetzt wirkenden Richtungskomponenten im Körper der Madonna erzeugt eine unglückliche Drehung. Der Künstler hat die Umbildung von einer nach rechts sitzenden Madonna mit dem Kind auf dem linken Arm zu einer Madonna mit dem Kind auf dem rechten Arm nur im Oberkörper und der Ponderierung, nicht in einer Abänderung der Richtung der Beine durchgeführt. Er hat sich um die Lösung des Problems redlich bemüht, die Schwierigkeiten aber noch nicht restlos gemeistert. Er hatte außerdem in der Anlage der Madonna einen Punkt wesentlich verändert, der bei der sienesischen Madonna gerade als besonders gelungen zu bezeichnen war. Er übernimmt zwar das Füßchenmotiv, setzt das Kind aber nicht mehr auf den höher gehobenen Arm der Madonna, sondern in ihren Schoß hinab. Der linke Arm der Madonna muß, um nun das Füßchen zu berühren, gesenkt werden, und der Künstler scheut sich nicht, hierzu den Arm unnatürlich zu verlängern. Das Füßchen wird auch dann nicht gestützt, sondern ruht nur leicht auf ihrem ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger. Hier liegt ein Mangel im formalen Aufbau des Bildes, der uns die Möglichkeit nimmt, diese Madonna — besonders nach der genau durchkonstruierten Fassung des Sieneser Vorbildes — dem Coppo selbst zuzuschreiben. Gegen eine Datierung der Orvietaner Madonna vor das Sieneser Stück spricht der fortgeschrittenere Stil der die Madonna begleitenden Engel[49]. Es ist das fehlerhafte Werk eines unmittelbaren Nachfolgers von Coppo, vielleicht seines Sohnes Salerno,

[47] Sirén a. a. O. S. 251 Abb. 88. Nach Pericle Perali (Orvieto, Note Storiche 1919 S. 96) und Sirén stammt das Bild von Coppo selbst. Sirén allerdings kann den Stilabstand zwischen den beiden Madonnen nicht leugnen. van Marle (a. a. O. I S. 281) schreibt das Werk nur dem weniger bedeutenden Sohn des Coppo, Salerno, zu. Weigelt (Art Studies 1928 S. 201) bezeichnet Coppo als Künstler und nimmt zur Erklärung der Verschiedenheit der beiden Darstellungen einen Abstand von ungefähr zehn Jahren an. Das Bild hat ziemlich gelitten.

[48] Weigelt, Art Studies 1928 S. 201 Anm. 2.

[49] Während wir in Siena noch die im Goldgrund stehenden Miniaturengel vor uns haben, erscheinen die Orvietaner Engel in Halbfigur über der Thronlehne.

der es unternimmt, das Kind vom linken Arm auf den rechten herüberzusetzen. Schließlich verdirbt er die von Coppo folgerichtig durchdachte Komposition auch durch das Tiefersetzen des Kindes. Die Kleidung der Orvietaner und der Sieneser Madonna zeigt keine Veränderungen gegenüber den Guido-Typen.

Durch die generelle Abhängigkeit von dem durch die Servi-Madonnen in Siena und Orvieto vertretenen Hodigitria-Typus lassen sich drei archaisierende toscano-byzantinische Madonnen anschließen (von Sirén a. a. O. S. 264 dem Magdalenenmeister zugeschrieben): Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1663[50], Rovezzano[51], S. Michele; Poppi[52] Casentino Pieve. Als ikonographische Vorbilder für diese Darstellungen dienten zunächst sowohl die Sieneser als die Orvietaner Madonna, denn es wiederholt sich das Sitzen des Kindes sowohl auf dem linken wie auf dem rechten Arm und der unnatürlich verlängerte Arm. Auch die im Orvietaner Bild bemerkten Mängel sind also vorhanden. Aus der Sieneser Fassung wiederum stammt das feste Halten des Kinderfußes.

Die Berliner Madonna ist das besterhaltene Stück dieser Reihe. Sie sitzt in der rechten Raumdiagonale; ihr rechtes Bein ist im Winkel aufgestellt, das linke ist gesenkt. Im Widersinn zu dieser Gewichtsverteilung hält Maria das Kind aber im linken Arm. Dadurch fehlt der struktive Halt, das Kind schwebt in der Luft. Ebenso wie in Orvieto begegnen wir dem merkwürdig langen Arm der Madonna. Der Magdalenenmeister unterläßt es, das Windeltuch von Coppo zu übernehmen. Christus sitzt im Mantelbausch der Madonna. Die auf natürliche Art herabhängenden Beine des Kindes, seine zum Segen erhobene Rechte und die gesenkte Linke gehen auf ein im Toskana jener Zeit allgemein bekanntes Schema zurück[53].

Die beiden Darstellungen in Rovezzano und Poppi sind ihrer ikonographischen Gestaltung nach fast identisch[54]. Beiden gemeinsam ist das auf den rechten Arm hinübergesetzte Kind; sein Gewicht wird aber nicht durch ein tragendes rechtes Bein der Madonna aufgefangen und unterstützt. Zum ersten Mal ist hier die Richtung der Beine nach der linken Seite des Bildes hinübergelegt. Christus segnet mit der erhobenen Rechten und hält die Schriftrolle entweder in der gesenkten Linken (Rovezzano) oder stemmt sie senkrecht auf den Oberschenkel (Poppi). Beide Motive sind schon in romanischer Kunst vorhanden und ursprünglich byzantinischen Vorbildern entnommen.

[50] van Marle I Fig. 137.

[51] Sirén a. a. O. Fig. 100.

[52] Sirén a. a. O. Fig. 101.

[53] Man ergänzte an dieser Stelle nach bisheriger Meinung die Schriftrolle. Vielleicht käme aber hier eine Beeinflussung durch die Assisi-Madonna des Cimabue in Frage, wo das Kind mit derselben Handbewegung seinen Mantel faßt.

[54] Im Stil weichen die beiden Madonnen wesentlich voneinander ab. Die Madonna in Rovezzano zeigt eine gedrungene, noch an die romanische Breite des Altarbildes erinnernde Auffassung, während die Madonna in Poppi im Schlankerwerden der Proportionen wohl gewisse gotische Einflüsse erraten läßt.

In der Gewandung ist allen drei Madonnen ein gewisser Archaismus eigen. Sie tragen die engärmelige Stola und einen über den Kopf gezogenen Mantel, der in dekorativer Linienführung den Körper umhüllt. Das von Coppo verwendete helle Kopftuch der Madonna ist hier fortgelassen.

In Ergänzung zum Coppo-Typus muß dem Magdalenenmeister noch ein allgemeiner toscano-byzantinischer bekannt gewesen sein. Während Wulff[55] noch die Berliner Madonna für den von der Maniera Greca geschaffenen Stammtypus der Florentiner Altarbilder erklärt hat, muß man nun die Madonna del Bordone als Florentiner Urtypus der Madonna ansehen, bei dessen Schöpfung Coppo wiederum auf den durch Guido geschaffenen Sieneser Stammtypus zurückgreift. Die Ikonographie der Gottesmutter des Magdalenenmeisters ist erst aus Coppos Vorbild zu erklären.

Die Berechtigung der Annahme von Vorbildern eines älteren toscano-byzantinischen Typus erweist sich auch an einigen anderen dem weiteren Kreise des Magdalenenmeisters zugeschriebenen Madonnenbildern[56]. Hierzu gehört die heute im Besitz Acton befindliche Hodigitria[57], deren ikonographischer Typus an sich keine Besonderheiten mehr bietet. Nur in einer Kleinigkeit ist er verändert. Das Kind hält der Madonna in der ausgestreckten Linken eine Blume entgegen. Es ist kein Genremotiv, kein Spielzeug in der Hand des Kindes, sondern Symbol für die göttliche Jungfrau[58]. Die Lilie in der Hand des Kindes ist nicht anders zu erklären, als daß das Kind der Mutter das Symbol ihrer jungfräulichen Reinheit bringt und es gleichzeitig zu ihrer Verherrlichung der Gemeinde zeigt. Es ist nicht anzunehmen, daß der Magdalenenmeister als erster das Blumenmotiv in die Madonnendarstellung aufnahm, sondern er kopierte damit wohl eine nordisch-gotische Darstellung, wie sie sich uns z. B. in einem französischen Elfenbein (1. Viertel 13. Jahrh.)[59] darbietet.

---

[55] Wulff, Jb. d. pr. Ks. 1916 S. 78.

[56] Weigelt, Kunstchronik 1921/22 S. 834.

[57] Sirén a. a. O. Fig. 102.

[58] Nach Kraus (Realenzyklopädie I S. 174) erscheint die Lilie bei Cyprian als Sinnbild des reinen Tugendwandels. In den Schriften Gregors des Großen (6. Jahrh.) symbolisiert die Lilie wegen ihres Wohlgeruches die jungfräuliche Reinheit und wird ein ständiges Attribut der Jungfrau. Kraus fügt an anderer Stelle hinzu (Realenzyklopädie II S. 403; ders., Geschichte der christlichen Kunst II, 2 S. 476): daß diese Motive (Blume und Vogel) ursprünglich geistige Vorstellungen wecken wollten, erhellt aus deren häufiger Verwertung in der von mystischen Ideen durchtränkten Kunst Umbriens und besonders Sienas, ganz besonders aus den reichen literarischen Ergebnissen. Ergänzend sei hier auf die Lauden des 13. Jahrhunderts hingewiesen, Mariengesänge, die zuerst in Umbrien unter dem Einfluß der Franziskaner aufkommen und in Florenz und Siena von den unzähligen Marienbrüderschaften bei ihren abendlichen Andachten gesungen wurden. Der Ausdruck „Aulente Giglio" ist in diesen Hymnen ein immer wiederkehrendes Epitheton der Maria. Leider ist ein großer Teil der Liedtexte bis heute unveröffentlicht. Ich verdanke die Kenntnis der Güte von Herrn Professor Liuzzi, Rom, der mir Einsicht in die Codices Magliabecchiani II, I, 122 u. II, I, 212 (Biblioteca Laurenziana, Florenz) gewährte.

[59] Koechlin, Ivoires gothiques français vol. II Nr. 5, Pl. II, 5.

In Italien ist das Symbol im Dugento noch selten verwendet worden. Erst im Trecento erhält es allgemeine Verbreitung.

Eine zweite bei Acton befindliche Madonna[60], ebenfalls in diesen Kreis gehörig, zeigt ein Kind, das in der Linken einen Vogel hält, der wiederum als Gleichnis aufzufassen ist. Er bedeutet in der Hand des Kindes die Erlösung der Menschenseele durch Christus[61].

Der vorstehend geschilderte toscano-byzantinische Typus, vom Magdalenenmeister und seinem Kreise angewandt, hält sich mit kleinen Abänderungen bis gegen die Jahrhundertwende[62]. Seine Grundlage ist der von Coppo geschaffene florentinische Hodigitria-Typus. Für die allgemeine Ikonographie der toskanischen Hodigitria ergibt sich, daß Florenz ausgesprochen konservativer byzantinisch als Siena ist.

Der Madonnentypus des Cimabue

Mit Cimabues Madonna der Florentiner Galerie[63] scheint eine neue Entwicklungsperiode der thronenden Hodigitria zu beginnen. Die Höhendifferenzierung der beiden Knie der Maria, die bisher nur durch ein etwas gestrecktes, vorgeschobenes Bein und ein im rechten Winkel aufgestelltes Bein motiviert war, wird nun durch einen zweistufigen Schemel geklärt. Gegen die Behauptung, Cimabue habe diesen Schemel erfunden, tritt Weigelt[64] Beweis an, daß ein mehrstufiger Schemel schon in der byzantinischen Malerei zu finden ist. In Italien ist er auf einer Madonnendarstellung aus S. Martino in Pisa (Ende des Dugento)[65] vorhanden, die nicht von der allgemein gültigen Hodigitria der Maniera Greca abweicht. Wie Wulff[66] feststellt, ging dieser Typus in Pisa aus einer unter starkem byzantinischen Einfluß stehenden Werkstatt hervor. Er muß sich in zeitlicher Parallele zu den Sieneser Guido-Typen ausgebildet haben und erhielt sich gemäß dem in Pisa herrschenden byzantinischen Konservativismus lange in dieser reinen Urform. Vielleicht war ein Künstler wie Giunta Pisano der Urheber. Mit diesem Pisaner Stück erkennen wir den Anteil der Pisaner byzantinischen Schule an der Entwicklung der toskanischen Hodigitria an.

Die Darstellung zeigt eine nach rechts thronende Hodigitria, deren linker Fuß auf der höheren Stufe ruht. Unterstützt durch das linke Knie hält sie im linken Arm das ziemlich frontal gegebene Kind. Es fällt auf, daß der Sitz des Kindes im Arm der Madonna durch die Unterstützung ihres linken Knies gewisse körperhafte Durchformung erhält.

Cimabues Florentiner Hodigitria zeigt schon einige Abwandlungen vom Pisaner

[60] Offner a. a. O. Fig. 4 n.
[61] Vgl. oben S. 6.
[62] Wien, Sammlung Miethke, s. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909 S. 66 Fig. 2.
[63] Uffizien Nr. 8343; Sirén a. a. O. Fig. 105.
[64] Duccio 1911 S. 153.
[65] Sirén a. a. O. Fig. 47.
[66] Jb. d. pr. Ks. 1916 S. 80 ff.

Typus, die aus seiner Beziehung zu anderen Florentiner Madonnentypen zu erklären sind. Seine Madonna ist fast in Frontansicht dargestellt. Wie die Madonna von S. Martino hält sie das Kind im linken Arm, jedoch stützt sich hier der rechte Fuß auf die oberste Stufe des Thrones, und der linke Fuß steht in der Mitte der unteren. Cimabue bleibt in der Oberkörpergestaltung und in der Haltung des Kindes dem Pisaner Vorbild treu, dreht den Unterkörper aber in die Frontalität. Die rechte vorgeschobene Schulter der Madonna kündigt uns die den Oberkörper beherrschende Drehung an. Überkleidet durch den in gleichmäßigen Falten herabfallenden Mantel wirkt der Unterkörper lahm.

Einen ganz anderen Typus zeigt die Madonna des Cimabue in der Unterkirche zu Assisi[67]. Sie ist eine klare Ergänzung des Coppo-Typus der Servikirche zu Siena durch den der Madonna von S. Martino. Cimabue hat hier die Frontalität zugunsten einer nach links gedrehten Figur wieder aufgegeben. Der Thron hat einen dreistufigen Schemel; der linke Fuß der Maria steht auf der obersten Stufe, der rechte eine Stufe tiefer. Cimabue vereinigt das Motiv der das Füßchen fassenden Madonnenhand mit dem Motiv des tief auf dem linken Knie der Gottesmutter sitzenden Kindes. Coppo hatte das nur mit einem hoch auf dem Arme der Madonna sitzenden Kinde verbunden, seine Nachfolger hatten — vielleicht schon unter dem Einfluß dieser Cimabue-Lösung — das Kind auf das Knie der Madonna herabgesetzt, was sie aber nur durch einen unnatürlich verlängerten Arm erreichen konnten. Das neue Stilgefühl, die Gotik, die sich in der Oberkörperbewegung der Florentiner Madonna schon ankündigte, beherrscht die Madonnendarstellung in Assisi in viel größerem Maße und bringt ganz neue Möglichkeiten hervor. Die Gewichtsverlegung auf eine Körperhälfte wird zur Ursache für eine Bewegung, die, vom Hüftgelenk ausgehend, den ganzen Oberkörper erfaßt. Dieses Stilgefühl, das im offenbaren Gegensatz zu der Zuständlichkeit der romanischen Sitzfigur steht, war in den früher entstandenen Hodigitrien schon latent vorhanden, gelangte aber erst mit dieser Madonna des Cimabue vollendet zum Durchbruch. Die Torsion, die linea serpentinata, nimmt auf dem Scheitel der Madonna ihren Ausgang und wird in der weichen Kurve des rechten Armes und in dem diesen parallel begleitenden Mantelsaum zu den Kinderfüßchen hinübergeleitet. An dieser Stelle trifft sie auf den von der linken Schulter herabführenden — zum Teil verdeckten — Linienzug und biegt in einer vom linken Füßchen des Kindes ausgehenden, zur rechten Fußspitze der Madonna führenden Bewegung um. Diese neue Verdeutlichung der Körperbewegung ist unbedingt Cimabue selbst zuzuschreiben und, was das wichtigste hieran ist, erst diese gotische Gebärde erlaubt beim tiefsitzenden Kinde das mühelose Fassen des rechten Kinderfußes durch die Madonnenhand. Diese körperliche Neuausdeutung der Madonnengestalt geht noch weiter, indem nicht nur die weisende Hand in Verbindung mit der weisenden Kopfgebärde zur Sichtbar-

[67] van Marle a. a. O. I Fig. 263.

machung des Mittleramtes der Madonna verwendet ist: nein, mit ihrem ganzen Körper weist sie auf das Kind hin. Die Kurve ihres Körpers bildet den Hintergrund für Christus. Von allen Seiten führen ihre Bewegungslinien auf das Kind hin und schließen es von oben und von unten ein. So sitzt das Kind gleichsam innerhalb einer durch den Körper der Mutter gebildeten Schale, in klar durchdachter Erfassung des räumlichen Abstandes zwischen Madonnen- und Kinderkörper. Coppos Verdienst an dieser völlig neuen Lösung besteht darin, daß er ein bekanntes ikonographisches Schema vermittels eines machtvoll sich durchsetzenden neuen Stilgefühls in eine neue Form umgießt.

Eine dritte Darstellung dieses Kreises, wohl von Schülerhand, stammt aus S. Francesco in Pisa und befindet sich heute im Louvre zu Paris[68]. Ihre Ikonographie ist die gleiche wie die der beiden vorangegangenen Bilder. Das gotische Bewegungsgefühl kommt hier weniger stark zum Ausdruck. Die rechte Hand der Madonna liegt auf dem Knie des Kindes, eine Geste, die dem Typus der Madonna Sedes Sapientiae entstammt. Hier erhält allerdings der Griff der Madonnenhand durch das im Profil gegebene Kinderbein eine andere Lebendigkeit, was auf einen Einfluß der Madonna Rucellai zurückgehen könnte (Louvre-Madonna später als die Rucellai-Madonna). Die Gewandung von Madonna und Kind hält sich völlig im Rahmen des Herkömmlichen. Gegenüber dem Kinde der Assisi-Madonna, das in lebhafter Bewegung seinen Segen nach links hinüber erteilte, wirkt dieses frontal dem Beter zugewandte Kind wie ein Rückschritt in Richtung der Madonna der Uffizien.

Unter den dem Cimabue zugeschriebenen Werken befindet sich auch ein Tafelbild in der Servi-Kirche zu Bologna[69]. Sein Madonnentypus steht in enger Abhängigkeit sowohl von dem Typus der Coppo-Madonna (Siena, S. Maria dei Servi) als auch von dem Schema des Meisters von S. Martino. Als neues Motiv kommt ein stehendes Kind hinzu, das mit der Rechten nach dem Mantelsaum der Maria am Halse faßt. Weigelt[70] verweist für das Vorkommen eines stehenden Kindes im Verbande mit einer thronenden Maria auf eine Initialminiatur in Siena[71] (Libreria Piccolomini, Antiphonar G. fol. 86), die von ihm der byzantinisierenden Richtung vom Ende des Dugento zugewiesen wird. Das Kind steht fast frontal auf dem linken Oberschenkel der Madonna, die, mit dem linken Arm das Kind umschlingend, zugleich dessen linke Hand am Gelenk faßt. Das Kind streckt der Mutter seine Rechte entgegen. Als früheres Beispiel benennt Weigelt das Apsismosaik der Kirche S. Francesca Romana in Rom[72], in dem der Kinderkörper ziemlich im Profil ge-

[68] Sirén a. a. O. Fig. 106

[69] Sirén a. a. O. Fig. 109. Von Strzygowski (Cimabue und Rom S. 187) auf die späte Zeit des Meisters datiert, von Thode (Franz v. Assisi S. 237) und Aubert (Cimabue Frage S. 99) mit dessen Werken aus mittlerer Zeit in Verbindung gebracht.

[70] Duccio S. 150 Anm. 1.

[71] Duccio Tafel 64.

[72] van Marle, Peinture Romaine Fig. 71 — Mitte 12. Jahrhundert.

geben, sein Kopf völlig dem Beschauer zugewandt ist. Das Kind schreitet auf die Madonna zu. Sein rechter Fuß steht noch auf dem Kissen, sein linker steigt schon auf den linken Oberschenkel der Madonna hinüber. Es umschlingt seine Mutter mit dem rechten Arm, während die andere Hand sich der Hand der Madonna entgegenstreckt. Maria umfaßt mit der linken in Hüfthöhe das stehende Kind. Beide Madonnendarstellungen in Rom und Bologna zeigen ein Kind, das die Mutter umarmen will oder schon umarmt. Auf dem Bologneser Bild ist die Bewegung in einem früheren Moment erfaßt und weist uns besonders auf den Weg, daß dieses Motiv des stehenden Kindes mit dem der thronenden Madonna Eleusa in einem näheren Zusammenhang stehen könnte. Wir finden diesen Eleusatypus in einer Miniatur einer Pariser Exultetrolle, die im Jahre 1115 unter byzantinischem Einfluß in der Werkstatt von Monte Cassino für das Benediktiner-Kloster S. Pietro in Fondi ausgeführt worden ist[73]. Die Madonna sitzt ziemlich frontal auf einem lehnenlosen Thron. Das Kind steht auf ihrem rechten Oberschenkel, umhalst die Mutter und legt seine Wange an die ihre. (Nach Alpatoff-Lazareff eine ziemlich genaue Kopie nach einer der Miniaturen des Smyrnaer Physiologus-Kodex.) Die Verbindung einer thronenden Eleusa mit einem stehenden Kinde erscheint auch auf einer Marmorikone der Komnenenzeit (Venedig, S. Marco, Wulff a. a. O. II S. 606 Fig. 518), deren ikonographischer Typus sich mit dem der Miniatur von Fondi vollkommen deckt. Das Vorkommen dieses Motivs in zwei verschiedenen Gegenden Italiens, beide in gleicher Weise von byzantinischer Ikonographie abhängig, ergibt die volle Berechtigung, das Vorbild für die thronende Eleusa mit dem stehenden Kinde aus der byzantinischen Kunst herzuleiten. In S. Francesca Romana wird der ursprünglich ganz innig gefaßte Typus der Umarmung zu einem feierlichen Stehen, so daß zwischen Madonnen- und Kinderkopf ein sichtbarer Abstand ist. Cimabue nun hat wahrscheinlich unter dem direkten Eindruck einer byzantinischen thronenden Eleusa der obigen Fassung seine Bologneser Madonna konzipiert. Seine Darstellungsart des Kindes ist jedoch ein Beweis, daß das Motiv der Eleusa sich nicht von innen her in der Hodigitria selbst entwickelt, sondern daß vielmehr zwei ihrer Entstehung nach selbständige Themen zusammengebracht werden, die sich erst unvollkommen durchdringen. (Der Griff der rechten Hand des Kindes nach dem Mantel der Maria am Halse zeigt sein kindliches Verlangen nach Zärtlichkeit (Eleusa), während die gesenkte Linke ein entrolltes Schriftblatt hält (Hodigitria).) Als neues, dem Cimabue zuzuschreibendes Motiv konstantiert man die Bewegung des Kindes nach dem Mantelsaum der Mutter, eine Geste, die auch im Halbfigurenbild des Duccio — vielleicht gleichzeitig — erscheint. (Madonna aus S. Cecilia in Crevole.) Von Duccio und seinem Kreise wird aus dem Mantelmotiv das Schleiermotiv entwickelt.

Im Besitz Verzocchi in Mailand befindet sich eine Madonna mit einem stehenden Kinde, das nach dem Mantelsaum der Madonna faßt (von Wulff für Duccio, von

[73] Bibl. Nat. Nlles Acq. lat. Nr. 710, Abb. s. Alpatoff-Lazareff, Jb. d. pr. Ks. 1925 S. 151 Fig. 8.

Sirén für Cimabue, von Weigelt für Sienesische Kunst aus dem Kreise Duccios in Anspruch genommen, vgl. Kunstchronik 1921/22 S. 834). Das Kind schreitet wie in der Servi-Madonna zur Mutter hinauf. Die Madonna faßt hier nicht das Füßchen des Kindes, sondern erhebt die Hand vor der Brust. Mit der Rechten greift Christus nach der linken Hand der Maria. Dieses Motiv der beiden sich begegnenden Hände der Madonna und des Kindes ist sowohl im Apsismosaik von S. Francesca Romana wie in dem Antiphonar in Siena aufgetreten.

Der Florentiner Schule um 1285 entstammt ein heute in der Sammlung Lehmann in New York aufbewahrtes Bild[74]. Auch hier dürfte das Stehen des Kindes und die Verbindung der Hände von Mutter und Kind auf Anregungen aus dem Mailänder Bild oder ähnlichen Darstellungen zurückgehen.

Cimabues Verdienst im Hinblick auf die Entwicklung der toskanischen Hodigitria besteht also in erster Linie in der Durcharbeitung des alten, in der Pisaner Schule ausgebildeten Schemas unter dem Einfluß gotischer Stiltendenz. Die thronende Madonna Hodigitria mit dem stehenden Kind entnimmt er byzantinischen Eleusatypen. Dabei wird er allein oder in irgendeinem Zusammenhang mit Duccio zum Schöpfer des nach dem Mantel der Madonna greifenden Kindes.

Der Typus der Madonna Rucellai

Auch die Madonna Rucellai[75], die heute meist Duccio zugeschrieben wird, geht ihrer Ikonographie nach auf den Typus des Meisters von S. Martino zurück und ist gotischem Bewegungsgefühl unterworfen. Es hat überhaupt den Anschein, als ob in dieser Periode des Dugento, in der die Assisi-Madonna des Cimabue und die Madonna Rucellai entstanden, die ikonographisch-motivische Entwicklung einen gewissen Höhepunkt und Abschluß erreicht und nun die Durcharbeitung des gewonnenen Schemas durch den Stil, die Gotik, in den Vordergrund tritt. Die gotische Bewegungskurve der Madonna Rucellai bezieht im Gegensatz zur Assisi-Madonna das Kind nicht so stark in den durch den Madonnenkörper gebildeten Hohlraum ein; das Kind wird durch die Madonna, durch ihre Handbewegung aus diesem Raum herausgeschoben, gleichsam zur Anbetung herausgestellt. Diese Haltung von Madonna und Kind, auch dieses gewisse Entfernthalten des Kindes, geht auf Guido zurück (Madonna des Palazzo Pubblico). Aus derselben Quelle stammt die Madonnenhand unter dem linken Arm des Kindes. Als Reminiscenz, schon von der Guido-Schule aus frühchristlichen Elfenbeinen aufgenommen, ist nach Weigelt[76] die Beinhaltung des Kindes zu erklären. Bei Duccio erscheint sie außerdem noch beim Kinde der Madonna mit den drei Franziskanern (Siena, Pinakothek) und im Sitzmotiv des auf dem Grab sitzenden Engels auf der Rückseite der Duccio-Maestà (Siena, Museo

[74] Catalogue of the Lehman Collection 1928 Pl. Nr. 2.
[75] Weigelt, Sienesische Malerei Fig. 1.
[76] Duccio S. 160.

dell'Opera[77]). Die Gewandung der Madonna Rucellai besteht aus einem engärmeligen Kleid und einem über den Kopf gezogenen Mantel, unter dem die Haare in die byzantinische Haube gebunden sind. Gewand und Mantel sind an reizvoll bewegten Säumen mit goldenen Borten verziert. Christus ist hier zum ersten Male durch die Art der Gewandung als Kind charakterisiert. Er trägt ein schleierartiges, mit einem goldenen Band gegürtetes Hemdchen; den Unterkörper umhüllt das palliumartige Manteltuch. Der Verinnerlichung der Beziehungen zwischen Mutter und Kind in dem Typus der Hodigitria, wie sie sich in der Übernahme von Motiven aus der Eleusa kundtut, folgt hiermit die Erfassung des göttlichen Sohnes als Kind. Trotz der Annäherung des Kindes an Menschliches bleibt die Rucellai-Madonna ein repräsentativ thronendes Kultbild. Die literarische Parallele hierzu ergibt sich in dieser Zeit tiefer Religiosität in der Mystik eines Franz v. Assisi, eines Jacopone da Todi und eines Bonaventura.

Mit der Madonna Rucellai ist die Ausbildung der Kopftypen in ein wichtiges Stadium eingetreten. Die Maniera Bizantina, wie sie in der Madonna del Voto[78] vorliegt, zeigt ein ziemlich breites Gesichtsoval. Die Nase ist an der Wurzel tief eingesattelt und im deutlichen Winkel gegen die Stirn abgesetzt. Scharfe Begrenzungslinien beherrschen das Gesicht. Die Brauenbögen über den Augen verlaufen wie steile Grate. Ober- und Unterlid wölben sich in starker Kurve und bilden an den Lidecken spitze Winkel. Der Mund ist ziemlich klein. Die Unterlippe ist kürzer und gedrungener als die Oberlippe gezeichnet, wobei die Mundwinkel nur von der Oberlippe gebildet werden. Die Madonna Rucellai[79] zeigt schon ein leichtes Abweichen von dieser Norm. Der Kopf ist schmaler geworden. Wohl bemerken wir noch die breit eingesattelte Nasenwurzel und die davon ausgehenden scharfen Brauenbögen. Diese sind aber schon flacher gewölbt, und die Schärfe ihrer Linien wird durch weiche Schatten in der Augenhöhle und an der Stirn aufgelöst. Die Linie des Oberlids ist über den Endpunkt des Unterlids an der äußeren Lidecke hinausgeführt. Dieselben Ansätze zu weichen, malerischen Übergängen zeigt die Bildung des Nasenrückens und der Nasenflügel. Es wird hier der Versuch zur Auflösung des linear-dekorativen byzantinischen Stiles ins Malerische gemacht. Ein Ausblick auf die spätere Periode des Künstlers, in der die Maestà entstand[80], gibt die Gewißheit, daß das Malerische das ganze Gesicht erfaßt hat. Der Übergang zwischen Nase und Stirn ist weich geworden. Augenbrauen, Nasenflügel und Mund sind von zarten Schatten umgeben, die die Linie als solche aufheben. Der ursprünglich oval gegebene

[77] Die Franziskaner-Madonna weicht vom üblichen Typus der thronenden Hodigitria nicht nur durch ihr sehr kleines Format ab, sondern auch durch ihre Auffassung als sitzende Schutzmantelmadonna. Vielleicht haben wir hierin die früheste Äußerung auf italienischem Boden. Franziskaner-Madonna: van Marle a. a. O. II Fig. 3; Duccio-Maestà: Weigelt, Duccio Taf. 37.

[78] Weigelt, Art Studies 1928 Fig. 20.

[79] Weigelt, Sienesische Malerei Fig. 1.

[80] Weigelt, Sienesische Malerei Fig. 16—20.

Augenstern ist rund und wird von einem flachen Lid bedeckt. Der Kopftypus des Kindes durchläuft die gleiche Entwicklung.

Die florentinische Ausbildung geht mit Siena parallel. Coppo[81] und der Magdalenenmeister[82] zeigen noch die ziemlich reine Maniera Bizantina. Bei Cimabue[83] sind in der Augen- und Nasenpartie schon Anfänge zur malerischen Auflösung der scharfen Begrenzungen bemerkbar. Bei Giotto[84] schließlich ist die malerische Interpretation des Gesichtes erreicht. Seinen Gesichtern fehlt jedoch die Zartheit und Anmut der Sienesen, an deren Stelle bei ihm eine stärkere plastisch-körperhafte Ausarbeitung der Formen getreten ist.

Der lucchesische Hodigitriatypus des späten Dugento

Auch Lucca stellt sich im späten Dugento mit einer Madonna des Deodato Orlandi (Pisa, Museo Civico[85]) in die Reihe der toskanischen Städte. Entgegen vielen Sieneser und Florentiner Lösungen ist hier die frontale Sitzweise der byzantinischen Hodigitria beibehalten, wobei allerdings die Statik durch den gotischen Bewegungsrhythmus ersetzt ist. Durch die Drehung des Madonnenkörpers offenbart sich sowohl in der Konzeption der Gruppe „Madonna und Kind" im Raum wie in der körperhaften Erfassung der Verbindung zwischen Madonnen- und Kinderkörper dasselbe gotische Gesetz, das seit Cimabues und Duccios Madonnen die Gestaltung vorschrieb. Der dunkle Mantel begleitet in großen einfachen, die Körperlichkeit betonenden Konturen den Bewegungszug. Dem späten Datum des Bildes entspricht die Verwendung einzelner Gewandstücke, z. B. der weiße Innenschleier und das kindliche Gewand Christi, die erst seit dem Einbruch des gotischen Stils auftauchen. Der engeren ikonographischen Zugehörigkeit nach ist diese Madonna der Reihe zuzurechnen, in der die Maria den Fuß des Kindes hält. In Abänderung des Bisherigen liegt aber nicht der dem Körper der Madonna am nächsten befindliche Fuß in ihrer Hand, sondern sie faßt den äußeren Fuß, während das rechte Füßchen des Kindes sich gegen ihr Handgelenk stemmt. Das Vorbild ist beispielsweise in vorbereitender Form in der Berlinghieri-Tafel der Florentiner Accademia[86] (Mitte des Jahrhunderts) vorhanden, in dem die Madonna das Kind auf dem linken Arm trägt und es sein linkes Füßchen auf ihr linkes Handgelenk setzt.

Auch der späte lucchesische Künstler baut also seinen Hodigitriatypus auf dem byzantinischen Urtypus auf. In der Wahl der Einzelmotive greift er sowohl auf lucchesische Werkstattgebräuche zurück, wie er auch fremde Anregungen selbständig

---

[81] Sirén a. a. O. Fig. 84.
[82] z. B. Berlin 1663, van Marle a. a. O. I Fig. 137.
[83] Sirén a. a. O. Fig. 105.
[84] van Marle a. a. O. III Fig. 98.
[85] Sirén a. a. O. S. 125 u. Fig. 37.
[86] van Marle a. a. O. I Fig. 171.

abändert und seinem Typus einverleibt. Er schuf damit eine durch Individualität sich auszeichnende Version der toskanischen Hodigitria.

Die römischen Darstellungen der Madonna Hodigitria

Rom hat erst gegen Ende des Dugento eine Reihe von Hodigitria-Darstellungen aufzuweisen. In der Kirche S. Crisogono in Rom befindet sich ein Apsismosaik[87] (heute als Tafelbild gerahmt), das eine kaum von byzantinischen Vorbildern abweichende Hodigitria darstellt. Zwei heute in Amerika (Sammlung Kahn und Sammlung Hamilton) befindliche Madonnen[88] entwickeln ebenfalls keinen selbständigen Typus, schließen sich vielmehr eng an den in Toskana vorgebildeten Typus an. So geht das im Profil mit gekreuzten Beinen sitzende Kind mit dem zur Mutter aufwärts gewandten Blick (Madonna Kahn) auf eine toskanische Fassung zurück.

Die thronende Hodigitria begegnet uns in Rom außerdem in drei Mosaiklunetten, die von der Hand des Giovanni di Cosma stammen:

1. S. Maria sopra Minerva, Grabmal des Kardinal Guglielmo Durante, gest. 1296[89],
2. S. Maria Maggiore, Grabmal des Kardinal Gonsalvo Rodriguez, gest. 1299[90],
3. S. Maria in Aracoeli, Capella di S. Rosa, Grabmal[91].

Hierzu ist noch ein Fresko zu rechnen:

S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Kardinal Matteo d'Aquasparta, gest. 1312[92].

In allen vier Darstellungen erscheint die gotisch bewegte, thronende Hodigitria mit dem Kinde im linken Arm, an beiden Seiten von je einem Heiligen begleitet. Einer von diesen Heiligen empfiehlt ihr den zu ihren Füßen knienden Kardinal oder Senator[93].

Die in der Lunette des Grabmals Durante dargestellte Madonna hält das sitzende Kind auf ihrem linken Knie; ihre linke Hand stützt das Kind unter seinem linken Arm und hält gleichzeitig den Mantel des Kindes fest. Ihre Rechte faßt sein rechtes Knie. Diese Anordnung der Madonnenhände zeigt eine auffällige Übereinstimmung mit der, die wir bei Cimabue und in seinem Kreis vorfanden. Die Madonna neigt ihren Kopf nicht zum Kinde, sondern ebenso wie die Franziskaner-Madonna des

[87] Venturi a. a. O. V Fig. 126. Ursprünglich Cavallini zugeschrieben, heute eher in die Nähe Torritis zu rücken.

[88] van Marle a. a. O. I Fig. 291 u. 292. Beide Madonnen zu gleicher Zeit in Calahorra bei Miranda in Spanien aufgefunden. Zunächst nach Berenson (Dedalo 1921/22 S. 284) einer konstantinopolitanischen Schule zugewiesen. Nach Sirén (Burlington Magazine 1918 S. 45): Cavallini. Nach van Marle (a. a. O. I S. 503): nur allgemein römische Schule vom Ende des Dugento.

[89] van Marle a. a. O. I Fig. 286.

[90] van Marle a. a. O. I Fig. 287.

[91] van Marle a. a. O. I Fig. 288.

[92] van Marle, Peinture Romaine Fig. 129. Zum Teil dem Kreise des Giovanni di Cosma, zum Teil Cavallini zugeschrieben.

[93] Vorgebildet ist dieser Typus des Stifterbildes in dem Apsismosaik von S. Giovanni in Laterano, das 1291 von Torriti restauriert worden ist.

Duccio[94] zum Knienden hin, durch Kopfneigung und Blick die Verbindung zu ihm knüpfend. Das Kind ist ausschließlich mit dem Kardinal beschäftigt.

Im Unterschied zu dem Durante-Grabmal dokumentiert sich in der reinen Frontansicht der Madonna des Kardinals Rodriguez ein stärkeres Anlehnen an rein byzantinische Vorbilder. Der Griff ihrer Hände, die das Kind in derselben Weise halten wie im Durante-Mosaik, ist kraftloser. Während Christus sich stärker zum Stifter hinabneigt, schaut Maria mit hoch erhobenem Kopfe auf den Beter.

Das Mosaik der Capella S. Rosa gibt den Typus unverändert. Hier ist der Bildaufbau von Wichtigkeit; das lockere Nebeneinander der einzelnen Figuren, das Verbinden durch oberflächliche Funktionen ist einer festen kompositionellen Einheit gewichen. Auch die vor der Brust erhobene weisende Hand der Maria ist hier wieder in den Typus aufgenommen; sie leitet den Blick des Knienden unmittelbar auf das Kind.

Nicht nur in Technik und Stil, sondern auch im ikonographischen Typus weicht die Darstellung auf dem Grabmal des Aquasparta von den bisherigen römischen Darstellungen ab. Die Haltung der Madonna zeigt im Oberkörper eine Wendung nach links. Sie hält das Kind auf ihrem linken Arm; es schaut zu ihr auf und berührt mit der Rechten ihre erhobene rechte Hand. Dieses Motiv, das in Rom in S. Francesca Romana und später in der Mailänder Madonna der Collezione Verzocchi mit einem stehenden Kinde verbunden war, ist hier bei einem sitzenden verwendet. Außerdem ist das Kind mit dem gegürteten gotischen Hemdchen bekleidet. Die Madonna trägt, im Unterschied zu den bisherigen Darstellungen, das um den Ausschnitt herumgelegte helle Schleierkopftuch.

Die Untersuchung der römischen Denkmäler ergibt eine weitgehende Übereinstimmung mit den in Toskana entwickelten Typen. Daraus ist aber nicht mit Notwendigkeit zu folgern, daß Rom keine selbständige Lösung der Hodigitria im Dugento aufzuweisen hat. Es muß vielmehr eine der toskanischen Entwicklung parallele Heranbildung vor sich gegangen sein. Als Stammtypus hat eine voll ausgebildete, sitzende Hodigitria italo-byzantinischer Schule — etwa in der Art der Madonna von S. Silvestro in Tivoli (um 1100)[95] gedient.

Die Idee der Himmelskönigin in den drei Maestà-Darstellungen der Jahrhundertwende

Die erste große repräsentative Madonna Maestà, die Himmelskönigin innerhalb einer feierlichen Umgebung von Engeln und Heiligen, ist von Duccio mit dem im Jahre 1308 entstandenen Dombilde (Siena, Museo dell'Opera) geschaffen worden[96]. In dieser Darstellung verläßt Duccio um des repräsentativen Kultbildes willen wieder

[94] van Marle, Italian Schools of Painting 1923, II Fig. 3.
[95] van Marle a. a. O. I Fig. 70.
[96] Weigelt, Sienesische Malerei Fig. 16—20.

etwas die ausgeprägt gotische Linie, die die Madonna Rucellai beherrschte. Durch eine in ihrem kubischen Gehalt das ganze Breitbild beherrschende Darstellung wurde der Künstler dem Charakter des zeremoniellen Thronbildes gerecht. Die Maria ist schräg zur Bildfläche in den Raum hineingesetzt. Ihre Füße stehen — im Gegensatz zur Madonna Rucellai — nur auf einer einfachen Fußbank, und die stark aufstrebende Linie im Unterkörper der Rucellai-Madonna, hervorgerufen durch den hohen zweistufigen Schemel, ist dadurch zum großen Teil in Wegfall gekommen. Der Unterkörper ist blockhaft gefaßt; die gotisch bewegten Säume der Rucellai-Madonna haben sich geglättet, und das Gewand zeigt große, in sanften Bögen verlaufende Faltenzüge. Die straffe byzantinische Haube ist durch das zarte Schleiertuch ersetzt, das auch den Kleidausschnitt bedeckt. Dieser Schleier taucht bei Duccio zwar schon früher im Halbfigurenbilde auf[97], wird aber hier zum ersten Male von ihm in das ganzfigurige Madonnenbild aufgenommen. Das Kind ist ziemlich frontal in einem ruhigeren Sitzmotiv als in der Madonna Rucellai gegeben. Es trägt nur ein leichtes Schleiergewand und einen gemusterten Mantel, den es mit der Rechten vor der Brust zusammenhält. Die linke, ebenfalls einen Mantelzipfel haltende Hand hat große Ähnlichkeit mit der Hand des Kindes der Rucellai-Madonna. Sein Blick ist auf den Beschauer gerichtet. In weisender Kopfbewegung hat die Madonna ihr Haupt zu einem der zu ihren Füßen knienden Patrone der Stadt Siena geneigt. Es ist für Siena sehr charakteristisch, daß die Madonna nicht als unnahbar thronende Gottheit erscheint. Siena ist seit dem durch die Hilfe der Madonna glücklichen Ausgang der Schlacht bei Montaperti (4. Sept. 1260) Civitas Virginis, und in diesem unmittelbaren Vertrauensverhältnis einer Stadt zu ihrer göttlichen Schirmherrin findet die persönliche Darstellungsart ihre Erklärung.

Um 1310 schuf Giotto eine Maestà für die Kirche Ognissanti zu Florenz[98]. Er verwendet auch einen mehrstufigen Thron, läßt aber beide Füße der Madonna auf der oberen Stufe ruhen. Ebenso wie bei den vorher genannten Künstlern folgt die Durcharbeitung des bekannten ikonographischen Schemas den dem Künstler eigenen Stilprinzipien. Die Florentiner Lösung eines Giotto unterscheidet sich von der Sienesischen eines Duccio durch eine auf einem anderen Wege erreichte Monumentalität. Zeigte sich bei Duccio das gotische Stilempfinden in der Melodie des Linienspiels, in der flächenhaften Auffassung und Gestaltung, so ist Giottos Gotik eine durch die Bewegung machtvoll erfaßte Körperlichkeit. Der Oberkörper der Giotto-Madonna zeigt eine leichte Wendung. Die Bewegung führt vom Kopf herab nach rechts in den Saum des Mantels und setzt sich — zum Teil unsichtbar — in ihrem linken Arm bis zur linken Hand fort, die unter dem Arm des Kindes hervorkommt. Ein zweiter Zug, vom Kopf über die rechte Schulter in den straffen Mantelsaum und die daraus hervorkommende Hand, leitet wiederum in die Nähe ihrer linken Hand. In diese

[97] Weigelt, Duccio 1911 Taf. 44, 45, 46.
[98] van Marle a. a. O. III Fig. 98.

Nahtstelle schiebt sich das Kind in den Aufbau des Madonnenoberkörpers. Dieses Stilmoment, das auch bei Cimabue bestimmend war, ist bei Giotto eindeutiger und härter zum Ausdruck gekommen (vgl. die annähernd rechtwinklige Kontrastierung des dunklen Mantelsaumes gegen die daraus hervorkommende rechte Hand der Madonna) und ergibt eine geradezu monumentale Lösung der weisenden Körpergebärde. Der grundlegende Unterschied Giottos aber zu seinen Vorgängern liegt in Kopfrichtung und Blick der Madonna. Ohne die weisende Kopfgebärde wendet sie ihre Blicke auf den Beschauer und bleibt eine fern thronende Gottheit. Das Kind ist in seiner nahezu vollen Frontalität in der Florentiner Tradition heimisch.

Vier Jahre später, um 1315, malt dann Simone Martini im großen Ratssaal des Palazzo Pubblico zu Siena das Bild der Madonna[99], die nicht nur als Gottheit, sondern auch als Königin im irdischen Sinne bei den Beratungen der Stadt zugegen sein sollte. Die ein wenig nach links sitzende Maria thront mit leicht bewegtem Oberkörper in einem weiten, mit gotischen Giebeln bekrönten Sitz. Im wesentlichen ist auch hier die Madonnengruppe frontal aufgebaut.

Die italienischen Vorbilder reichen jedoch nicht aus, uns die Erklärung für die neuartige irdisch-königliche Gewandung der Madonna und für die Herkunft des zeremoniell stehenden Kindes zu geben. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Quelle für diese Neuerungen gotisch-französische Kunst gewesen ist. Seit der Herrschaft der Anjou in Neapel (1266) hatten französische Kunst und höfischer Geist in Italien Einzug gehalten, und wir haben ziemlich deutliche Anzeichen in Simones Kunst dafür, daß er mit diesen Kreisen in Berührung gekommen ist. Man sollte sogar mit Weigelt[100] glauben, daß „Simone vor der Arbeit an der Maestà an einem Fürstenhof geweilt haben müßte, der von französischer Kultur und Sitte getragen war". Mit diesen Anregungen deutete er den von Duccio geschaffenen Typus der italienischen Maestà in eine westliche Himmelskönigin um. Der gespangte Mantel ist wahrscheinlich schon von Coppo aus dem Norden übernommen worden. Die Verbindung der Krone mit dem über das gelöste Haar gelegten Schleiertuch, das in einem Zipfel über die rechte Schulter nach hinten geworfen ist, dürfte als ikonographisches Vorbild eine Darstellung wie die der in S. Denis befindlichen Grabfigur der Constance d'Arles, der Gemahlin Roberts des Frommen[101] gehabt haben. Es war bisher in Italien nicht üblich, die thronende Madonna mit offenem Haar darzustellen, während in Frankreich die gescheitelten Haare schon bei der thronenden Jungfrau des Königsportals zu Chartres (1145—1155) sichtbar sind[102].

Das auf dem Oberschenkel der Madonna frontal stehende Kind ist ein der französisch-gotischen Kunst seit dem Ende des 13. Jahrhunderts geläufiges Motiv, wo

[99] Weigelt, Sienesische Malerei Fig. 36 u. 37.
[100] Weigelt, Sienesische Malerei S. 22.
[101] P. Vitry, Gotische Plastik Frankreichs 1226—1270 Fig. 90: 3. Viertel 13. Jahrh.
[102] M. Aubert, Gotische Plastik Frankreichs 1140—1225 Taf. 16.

es in ungezählten Beispielen auf Elfenbeinen des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts erscheint[103]. Das Kind ist dort — gemäß der genremäßigen Fassung in der Kleinkunst — noch nicht repräsentativ, sondern meist spielend dargestellt. Diese Elfenbeine sind ebenso wie Miniaturen sicher neben der Verbreitung durch den französisch-neapolitanischen Hof auch infolge der leichten Exportmöglichkeit in Italien bekannt geworden.

In den beiden letzten italienischen Darstellungen — der Ognissanti-Madonna und der Simone Martini-Maestà — knien zu beiden Seiten der Madonna Engel, die der Maria gefüllte Blumenschalen darbringen. Weigelt[104] traut die erste Interpretierung eines solchen Gedankens eher einem Sienesen als einem Florentiner zu und setzt auch aus diesem Grunde das Datum der Giotto-Maestà nach der Madonna des Simone an. Eigentlich ist aber nur die große Verschiedenheit in der Art, wie sie die Blumen halten, wichtig. Giotto hat auch hier die großen gelassenen Bewegungen der in sich ruhenden Monumentalität, die in dem Knien seiner Engel, in dem Halten der Blumenvasen, schließlich in den ruhig zur Madonna erhobenen Engelsblicken zum Ausdruck kommt. Ein gefühlsmäßiger Überschwang bewegt dagegen die Simone-Engel. Sie haben die Blumenschalen ganz hoch erhoben und streben mit ihrem ganzen Sein der Gruppe der Madonna und des Kindes entgegen. Toesca[105] hielt Weigelt entgegen, daß nicht Toskana, sondern Rom (Rusuti) zuerst die zu den Füßen der Gottheit knienden Huldigungsengel in den Bildbestand aufgenommen habe[103]. Das Motiv kniender Engelsgestalten, die Kerzen tragen oder Weihrauchfässer schwingen, ist in französischer Miniatur[106] ebenso wie in französischer Glasmalerei[107] in einer etwas früheren Periode nachweisbar und wird in Rom im Anfang des Trecento bekannt gewesen sein, als Rusuti sein Bild komponierte. Allerdings bleibt dann noch die Frage zu lösen, welcher von den beiden toskanischen Künstlern zuerst die knienden Engel mit Blumenschalen in den Händen darstellte. Die Stileigentümlichkeiten der Ognissanti-Madonna verweisen das Bild in die Nähe der Paduaner Fresken, lassen also eine spätere Datierung als 1308 bis 1310 nicht zu. So muß Giotto der erste gewesen sein, der — vielleicht mit Kenntnis französischer Miniaturen oder Elfenbeine — das Motiv in Toskana anwandte. Vielleicht ist er auch einem gewissen Einfluß Dantes gefolgt[108]. Für Simone Martini mögen dann als Vorbilder sowohl Giottos Maestà als auch französisch-gotische Miniaturen und Elfenbeine gedient haben.

---

[103] Koechlin, Ivoires gothiques français vol. II Nr. 78 Pl. XXVII, 78; vol. II Nr. 86 Pl. XXVIII, 86; vol. II Nr. 142 Pl. XXXVIII, 142.

[104] Weigelt, Giotto, Klassiker der Kunst S. 116 u. Anm. S. 230.

[105] Toesca, Florentiner Malerei des 14. Jahrh. S. 72 Anm. 7: Rom S. Maria Maggiore, Alte Fassade (Lavagnino e Moschini, S. M. M. S. 32) von Rusuti signiert und 1308 datiert.

[106] H. Omont, Psautier illustré du 13. siècle Repr. du Man. lat. 8846, Bibl. nat. Pl. 71.

[107] Y. Delaporte-E. Houvet, Les vitraux de la cathédrale de Chartres Tafelbd I Taf. XLI.

[108] Dante, Divina Commedia, Paradiso XXIII, 73.

Mit dieser Madonnendarstellung ist die Idee der Himmelskönigin zu einem strahlenden Aufleuchten gekommen. Duccio brachte den Gedanken zuerst nur durch den Thron und die Umgebung zum Ausdruck. Die literarische Parallele hierzu bietet sowohl die theologische Spekulation[109] als auch die geistliche Poesie. In der Franziskaner Lyrik schildert uns Fra Giacomino da Verona[110] in seiner Geschichte des Paradieses die ewige Jungfrau Maria, die zur Rechten Gottes thront. Sie ist geschmückt mit der Himmelskrone, und ein Kreis von Rittern umgibt sie, die sich ihrem Dienst auf ewig geweiht haben. Außer in der theologischen Literatur finden wir die Bezeichnung Königin auch in der geistlichen Volksdichtung, den Lauden[111] der Bruderschaften, die in engen Beziehungen zur bildenden Kunst standen. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß, wenn sie ein Bild bestellten (z. B. die Rucellai-Madonna), sie ihre aus den Gesängen hervorgehende Auffassung über die Madonna der künstlerischen Gestaltung zugrunde gelegt sehen wollten.

Den Schritt, die Madonna als irdische Königin im zeitgenössischen Gewande darzustellen, wagte erst Simone Martini. Seine Maestà hängt bezeichnenderweise in keiner Kirche, sondern ziert die Querwand der Sala del Consiglio im Palazzo Pubblico zu Siena. Von dieser Gestaltung ist die spätere Lippo Memmi-Maestà unmittelbar abhängig, die im Palazzo Pubblico zu S. Gimignano an derselben Stelle gemalt ist. Die Interpretierung des göttlichen Wesens als irdische Herrscherin, und zwar nur in einem weltlichen Raum, steht in Übereinstimmung mit der strengen Scheidung zwischen Kirche und Welt in jener frühen Zeit in Toskana. Giotto geht allerdings in der für die Kirche Ognissanti geschaffenen Madonna einen Schritt weiter, indem er die zur Seite des Thrones stehenden Engel Krone und Pyxis, die königlichen Attribute, bereithalten läßt. Erst im Laufe des Trecento verwischen sich diese scharfen Abgrenzungen.

Der Name „Maestà" für diesen Hodigitrientypus ist eine zeitgenössische Bezeichnung. Wir haben dafür eine schriftliche Urkunde, einen Zahlungsbeleg an Duccio vom 4. Dezember 1302, der besagt: Per suo salario di una tavola o vero Maestà ...[112] Diese Tafel, worauf diese Notiz bezug nimmt, ist leider nicht erhalten. Man kann aber so weit sicher gehen, daß man zuerst nur diejenigen Tafeln mit Maestà benannte, die die thronende Hodigitria inmitten einer großen Umgebung „in ihrer Majestät" darstellten. Die Kunstwissenschaft erweiterte später diesen an sich eng begrenzten ikonographischen Begriff auf alle thronenden Madonnen mit Kind dieser Epoche.

---

[109] Albertus Magnus, de Laudibus B. M. V. lib. V. cap. XIII; Bonaventura, Speculum B. M. V. lect. III et XIII.

[110] Nach Ozanam (Italiens Franziskaner-Dichter im 13. Jahrh., Münster, 1853 S. 124 u. 139) vor Ende des 13. Jahrh. entstanden. Handschrift liegt heute Venedig, S. Marco, Bibliothek.

[111] Firenze, Biblioteca Nazionale Codici Magliabecchiani II, I, 122 u. II, I, 212; vgl. oben S. 23 Anm. 56.

[112] Lisini, Notizie di Duccio Pittore, Bull. di Storia Patria Anno V fasc. I 1898.

Zusammenfassung

Die Entwicklung der Hodigitria im Dugento verläuft in zwei Phasen. In der ersten ist die ikonographische Schöpfung neuer Typen aus byzantinischen Anregungen maßgebend, während in der zweiten die Durcharbeitung und Ausgestaltung der so gewonnenen Schemata in den Vordergrund tritt. Wir haben in der frühen Entwicklung der Hodigitria zunächst einen sienesischen und einen florentinischen Typus beobachtet. Der sienesische gewinnt seine Ausprägung durch Guido da Siena, der seine Madonnen als schräg in den Raum hineinsitzende Gestalten gibt, die entweder ein halb liegendes Kind mit gekreuzten Beinen oder ein aufrecht sitzendes Kind im linken Arm halten, ihm den Kopf zuneigen und mit der Rechten auf das Kind weisen. Das halb-liegende Kind ist als Schöpfung Guidos nach byzantinischen Vorbildern zu betrachten, das sitzende ist von der byzantinischen Ikonographie unmittelbar übernommen. Neu sind in beiden Typen ein unter das Kind gebreitetes Tuch, entstanden aus einem Maphorionzipfel, und ein helles Kopftuch der Madonna.

Ein toskanischer Zwischentypus des im Profil mit gekreuzten Beinen sitzenden Kindes im Arm einer thronenden Hodigitria ist in Italien seit dem frühen 12. Jahrhundert nachweisbar.

Der florentinische Stammtypus wurde von Coppo vollendet. Ausgehend vom Typus des Guido fügt er als neues Motiv das aus romanisch-byzantinischer Tradition stammende Füßchenmotiv hinzu. In der Madonna in Orvieto haben wir zum ersten Male ein auf den rechten Arm der Madonna gesetztes Kind. Die Nachfolger des Coppo bauen den Typus nicht weiter aus, zum Teil kopieren sie ihn nur in sehr oberflächlicher Weise. Ihren Madonnen liegt nicht nur der Mischtypus des Coppo, sondern auch ein älterer toscano-byzantinischer zugrunde.

Cimabue baut seine Madonnengestalt auf dem von einem Pisaner Künstler entwickelten Typus auf. Er verarbeitet außerdem den in byzantinischen Darstellungen nachweisbaren Bildtypus einer thronenden Madonna mit einem stehenden Kind. Hierbei entsteht das Motiv des nach dem Mantel der Mutter greifenden Kindes, welches auch Duccio kennt und von ihm und seiner Schule zum gotischen Schleiermotiv weiterentwickelt wird. Mit Cimabues Madonna der Unterkirche von Assisi tritt dann die Gotik, die bisher nur latent wirkte, als typusformendes Element hinzu.

An der Madonna Rucellai wird die durchgreifende Veränderung der Kopftypen offenbar, die in der Abkehr vom linearen Stil der Maniera Bizantina und in der Hinwendung zu einer malerischen Form besteht.

Lucca tritt zeitlich als die letzte der toskanischen Städte mit einer selbständigen Gestaltung der sitzenden Hodigitria hervor. Auch sie fußt auf dem byzantinischen Stammtypus, den sie mit gotischem Stilempfinden durchsetzt. Die Wahl der Einzelmotive folgt lucchesischer Werkstattradition; zum Teil werden fremde Anregungen mit großer künstlerischer Freiheit in den Typus eingearbeitet.

Rom hat eine parallele Entwicklung gehabt.

Die Entwicklung der sitzenden Hodigitria des Dugento hat mit den drei Maestà-Darstellungen des Duccio, des Giotto und des Simone Martini ihren Höhepunkt erreicht. Duccios Dombild ist das erste monumental gefaßte, rein italienische Repräsentationsbild der Maria Maestà. Giotto gab sich in seinem zeremoniellen Madonnenbild anders als Duccio. Er nimmt der Gotik des Duccio das Zierlich-Leichte und biegt das überkommene ikonographische Schema zum Gotisch-Monumentalen um. In der Madonna des Simone Martini erblicken wir die Maria als Himmelskönigin in irdischer prunkvoller Gewandung. Sie unterscheidet sich grundsätzlich von der bisherigen Fassung der Maria Regina, da man sie nun als weltliche Königin innerhalb eines großen Hofstaates zeigt.

Außer den beiden bisher untersuchten Bildtypen treten uns im Dugento noch die thronende Madonna Eleusa (Glykophilusa) und die thronende Madonna del Latte (Galaktotrophusa) entgegen. Beide Typen unterscheiden sich von der Kathedra-Madonna und der Madonna Hodigitria dadurch, daß in ihnen Augenblicke zartesten und mütterlichsten Gefühls eingefangen sind.

DIE THRONENDE MADONNA ELEUSA

Unter dem Typus einer Madonna Eleusa[1] oder Glykophilusa versteht man die Darstellung der thronenden Mutter Gottes, die ihr Kind in zärtlicher Umarmung so hoch auf den Armen hält, daß es sein Gesicht an ihre Wange legen kann[2]. Die Zahl der Beispiele der thronenden Madonna Eleusa im italienischen Dugento ist klein. Bedeutend ist aber eine schon von uns konstatierte Beeinflussung der thronenden Hodigitria durch die Eleusa.

Wir besitzen nur zwei Beispiele aus dem späten Dugento:

Perugia, Museo Civico Nr. 877[3],

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 1042[4].

[1] Eleusa = die Barmherzige: Beischrift auf einem Bilde in der Apsis der Klosterkirche zu Pawlu; Glykophilusa = die Liebkosende: Beischrift auf einer Darstellung in Philotheu (Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 108).

[2] Nach Lichatchew Entstehung im Westen, da Darstellung in Byzanz sehr selten, in der westlichen Kunst seit dem Primitivisten dagegen häufig. Erscheinen in spätbyzantinischer Zeit führt L. auf Beeinflussung des Ostens durch den Westen zurück. Kondakoff gab dagegen den östlichen Ursprung mit einigen Einschränkungen für das 11. bis 12. Jahrh. zu. Alpatoff-Lazareff führten schließlich Nachweis für das Vorhandensein der stehenden, thronenden und halbfigurigen Madonna Eleusa in der byzantinischen Kunst seit dem 11. Jahrh. (Alpatoff-Lazareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, Jb. d. pr. Ks. 1925, S. 140 ff.).

[3] Cecchini, La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia S. 23 Fig. 7. Nach Cecchini entstammt das Bild mittelitalienischem Kunstkreis. Weigelt (Art Studies 1928) nennt es sienesisch.

[4] van Marle a. a. O. I Fig. 151.

Die Eleusa in Perugia sitzt leicht zur Seite gewendet auf einem mit zwei Kissen bedeckten Thron und hält auf ihrem linken Arm das mit gekreuzten Beinen sitzende Kind. Ihre Rechte ist weisend erhoben. Sie trägt Stola und Maphorion. Ihr Haar ist in die byzantinische Haube eingebunden, die ein helleres Schulterkopftuch deckt. Das Kind ist in ein togaartiges Gewand gekleidet, das die Beine bis zu den Knien herauf unbedeckt läßt. Ein allgemeines östliches Vorbild für die thronende Eleusa ist uns in einer Miniatur des Smyrnaer Kosmas Indikopleustes[5] gegeben. Diese zeigt das Kind im linken Arm der Madonna, und es scheint — soweit man es bei dem wenig guten Zustand der Miniatur nach der Photographie noch erkennen kann — daß es den rechten Arm um den Hals der Madonna gelegt hat. In Italien hat der in Perugia auftretende Typus scheinbar keine gleichartigen Vorstufen. Wir müssen zu seiner Erklärung neben der Fassung des Physiologus noch ein zweites byzantinisches Vorbild annehmen, das uns das mit gekreuzten Beinen im Arm der Madonna sitzende Kind gibt. Es ist in der toskanischen Kunst in einer Reihe von halbfigurigen Eleusabildern enthalten, deren Typus von Weigelt als mütterliche Madonna bezeichnet wird[6]. Sie zeigen alle ein auf dem linken Arm der Maria mit gekreuzten Beinen sitzendes Kind, das sein Gesicht an das der Mutter lehnt und in der auf den Oberschenkel gesenkten rechten Hand die Rolle hält; die Linke ist ausgestreckt, als ob es die Mutter umhalsen wolle. Diese Denkmäler gehen auf die Wladimirskaja, eine aus dem Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts stammende byzantinische Ikone zurück[7]. Dort hält die Madonna das Kind auf dem rechten Arm. Es umhalst sie mit dem linken Arm, indem es unter dem Kopftuch den Kopf umfängt. Sein rechter Arm ist ausgestreckt, um die Madonna auch von dieser Seite zu umschlingen. Von diesen halbfigurigen Darstellungen stehen unserer Madonna die aus S. Maria de Carmine in Siena[8] und die aus Barga bei Lucca[9] stammenden Marien am nächsten. Die Geste der Umarmung des Christus in Perugia deutet auf die Verwendung eines anderen byzantinischen Vorbildes, etwa in der Art des Madonnenreliefs des Giroldo di Como in Montepiano (Badia)[10].

Die Gewandung der thronenden Eleusa ist im wesentlichen altertümlich. Nur das straff um den Kopf gezogene Kopftuch der Carmine-Madonna ist hier durch ein leichtes, schleierartiges Tuch ersetzt, das in seiner Form und Drapierung wie eine Vereinigung von Guido- und Coppo-Reminiscenzen wirkt. Ähnlich den Halb-

---

[5] Strzygowski a. a. O. Taf. 28, 2.

[6] Weigelt (Art Studies 1928): Siena, Chiesa del Carmine S. 195 Fig. 2; S. Gimignano, Palazzo Pubblico S. 195 Fig. 3; Palermo, Museo S. 195 Fig. 4; Cambridge (USA) Fogg Art Museum S. 195 Fig. 5.

[7] Alpatoff-Lazareff a. a. O. S. 142 Abb. 1.

[8] Siena, Pinakothek Katalog Brandi Nr. 603 (Weigelt, Art Studies 1928, Fig. 2).

[9] Heute Cambridge (USA) Fogg Art Museum (Weigelt, Art Studies 1928, Fig. 5).

[10] Salmi, Scultura Romanica Taf. LXXVII Abb. 239.

figurenbildern ist die Gewandung des Kindes mit dem über die rechte Schulter zum Rücken herübergeworfenen Togazipfel. Die unbedeckten Beinchen sind schon in Byzanz üblich[11].

Der Künstler dieser vorläufig ersten rein italienischen thronenden Eleusa verarbeitet einen im Dugento vorhandenen toscano-byzantinischen Halbfigurentypus, den er durch das Motiv der Umhalsung des Kindes aus einem anderen byzantinischen Typus ergänzt. Der auf den Beschauer gerichtete Blick der Madonna und ihre weisende Handgeste, die die Bedeutung des Bildes als Repräsentationsbild unterstreicht, waren schon im Halbfigurenbilde vorhanden und werden ebenfalls von dort übernommen. Mit diesem Bilde erscheint der erste Vertreter einer das Mütterliche betonenden Fassung der Madonna in trono, die erst im Laufe des Trecento eine besondere Verbreitung erlangen sollte.

Bei dem Berliner Denkmal[12] wird das Kind von der Madonna mit beiden Händen getragen, wobei die gekreuzten Beinchen auf dem rechten Unterarm der Mutter stehen. Das Vorbild zu dieser Formung ist in lucchesischer Kunst z. B. in dem Bonaventura Berlinghieri zugeschriebenen Diptychon (Florenz, Accademia)[13] vorhanden, in dem das Kind im Mantelzipfel getragen wird und seine gekreuzten Beine dabei gegen den linken Unterarm der Madonna stemmt. Es ist bis jetzt nicht möglich, ein direktes byzantinisches Vorbild für diesen lucchesischen Typus aufzuzeigen. Nach der auch von Lazareff[14] betonten Fähigkeit der lucchesischen Schule, auf den von der byzantinischen Ikonographie gegebenen Anregungen selbständig aufzubauen, kann man die Fortentwicklung eines byzantinisch gegebenen Urtypus durch Berlinghieri annehmen. In gewissem Sinne ist das Kind schon in dem von Sirén dem älteren Berlinghieri zugeschriebenen Madonnenbild der Florentiner Akademie (Nr. 26)[15] enthalten.

Die thronende Eleusa im Dugento bewahrt, im ersten Fall im wesentlichen auf byzantinische Vorbilder zurückgreifend, bei aller Mütterlichkeit durch die weisende Hand noch ein wenig das Repräsentative der Hodigitria. Die zweite Madonna ist eine reine thronende Glykophilusa, deren Kind die freiere Gestaltung des bis dahin nur als toskanisches Halbfigurenbild bekannten Schemas ist.

DIE THRONENDE MADONNA DEL LATTE

Eine Reihe von Darstellungen der thronenden Madonna del Latte, der Madonna, die dem Kinde die Brust reicht, ist im 13. Jahrhundert sowohl im toskanischen wie im übrigen italienischen Kunstgebiet zu finden. Auf einem Altarpaliotto der Jarves-

[11] Strzygowski a. a. O. Taf. 28, 2.

[12] Kaiser-Friedrich-Museum 1042 (van Marle a. a. O. I Fig. 151). Nach Wulff (mündl. Mitteilung) Zusammenhänge mit lucchesischer Kunst, speziell mit Deodato Orlandi.

[13] Stammt aus S. Chiara in Lucca (Sirén a. a. O. Fig. 20).

[14] Lazareff, Burlington Magazine 1927 vol. 51 S. 56/57.

[15] Sirén a. a. O. S. 72; van Marle a. a. O. I Fig. 190.

Collection (Yale-University, New Haven (USA.))[1], der von Sirén dem Magdalenenmeister zugeschrieben wird, sitzt die Madonna fast frontal und hält das ebenfalls fast frontal sitzende Kind auf ihrem linken Knie. Sie ist in der üblichen Weise mit Stola und Maphorion bekleidet. Das Kind segnet mit der Rechten, hält die Rolle in der Linken und wendet nur den Kopf zur mütterlichen Brust.

In S. Martino in Pisa befindet sich in einer Lunette ein nachgedunkeltes Fresko der Maniera Bizantina, das die thronende Madonna del Latte in Begleitung von S. Martino, S. Giovanni Evangelista und zwei schwebenden Engeln zeigt[2]. Hier trägt die Madonna das Kind auf ihrer linken Hand und reicht ihm mit der rechten die Brust, die der Knabe mit beiden Händen umfaßt.

Um 1300 datiert van Marle[3] eine thronende Madonna del Latte in der Kirche S. Niccolò in Cryptas in Todi.

Aus derselben Zeit stammt ein Fresko in der Kirche S. Maria in Cappella in Rom, nach van Marle der Schule Cavallinis angehörend[4].

Schließlich gibt es noch eine Darstellung an dem Fries unterhalb des Giebelmosaiks der Fassade von S. Maria in Trastevere in Rom[5]. Die Madonna, im byzantinischen Prunkgewand, sitzt ganz frontal und stützt das auf ihrem linken Knie mit gekreuzten Beinen sitzende Kind mit der Linken im Rücken, während sie mit der Rechten die Brust darbietet. Das Kind greift mit beiden Händen danach.

Alle bisher benannten Darstellungen dieses mütterlichen Motivs zeigen durchweg die frontal thronende Madonna, die das byzantinische Gewand trägt. In der Anlage des Kintertypus sind zwei Arten zu unterscheiden. Entweder das Kind greift mit beiden Händen nach der Brust der Mutter (Pisa, S. Martino; Rom, S. Maria in Trastevere), oder es segnet mit der Rechten, hält die Rolle in der Linken und dreht nur den Kopf zur mütterlichen Brust (New Haven).

Wie weit nun geht dieses Motiv auf ein östliches zurück? Sein häufiges Auftreten im Westen, in Italien, Frankreich und Deutschland, ohne zunächst erkennbare Vorbilder im Osten, berechtigte zu der Folgerung, daß die Madonna del Latte im Westen entstanden sei, und daß der Orient das Motiv erst in spätbyzantinischer Zeit

---

[1] Sirén a. a. O. S. 272 Fig. 103.

[2] Sirén a. a. O. S. 190; ebenso Weigelt, Duccio S. 228 Anm. 1 (ohne Photo).

[3] van Marle a. a. O. S. 558 (ohne Photo).

[4] van Marle a. a. O. I S. 529 (ohne Photo).

[5] van Marle a. a. O. I Fig. 237. Ursprünglich setzte man die Darstellung um 1200 an. De Rossi (Musaici Cristiani) erwähnt aber einen von Stevenson gefundenen urkundlichen Beleg (unveröffentlichter Nekrolog der Basilika S. Maria in Trastevere, heute Bibliothek des British Museum), wonach im Anfang des 14. Jahrh. an der Wiederherstellung des Mosaiks gearbeitet wurde. Dabei hätten Maria und zwei der Jungfrauen, die sie umgeben, ihre Kronen eingebüßt und aus der in byzantinischer Weise mit dem Kinde steif vor sich thronenden Maria sei die Madonna lattante geworden. De Rossi weist außerdem darauf hin, daß der Restaurator vielleicht Cavallini sei, welcher im Jahre 1291 die Mosaiken aus dem Marienleben in der Apsis derselben Kirche schuf (Zimmermann, Giotto S. 246 Anm. 1).

von dort übernommen habe[6]. Inzwischen ist es aber gelungen, den Typus im Osten schon im 6. Jahrhundert nachzuweisen[7], wenngleich es als Kultbild in Byzanz selbst nicht erscheint. Der Typus ist in den Ländern vorhanden gewesen, die an der Bildung der byzantinischen Ikonographie mitgewirkt haben. Aus Gründen religiöser Restriktion ist er in die hauptstädtisch-byzantinische Kunst entweder gar nicht übernommen oder nach dem Bilderstreit völlig vernichtet worden. Ägypten (Sakkara und Bawît)[8] bietet uns Darstellungen der frontal thronenden Madonna del Latte, auf dem die Madonna mit der linken Hand dem Kinde die Brust reicht. Mit beiden Händen hält Christus das linke Handgelenk der Mutter fest. Einen ähnlichen Typus vertritt eine koptische Grabstele des 5. bis 6. Jahrhunderts in Berlin[9], auf der die Madonna das halb liegend dargestellte Kind im linken Arm hält und ihm mit der Rechten die Brust reicht. Die frühe Verbreitung dieses Motivs in Ägypten findet ihre Erklärung darin, daß diese Idee schon im ägyptischen Kult durch die Darstellungen der thronenden Isis, die den Horusknaben säugt, vorbereitet war. Darstellungen dieser Art werden in christlicher Zeit in liturgischen Kirchengesängen und im Protevangelium des Jacobus (2. Jahrh.) unter dem Namen der Galaktotrophusa besungen[10]. Einen weiteren Beweis für das Vorkommen dieses Typus im 8. Jahrhundert lieferte Ainalow[11] im Jahre 1898 durch die Veröffentlichung eines Sendschreibens des Papstes Gregor an Leo III, den Isaurier, das sich in den Akten des 7. Weltkonzils befindet, in dem die Galaktotrophusa ausdrücklich erwähnt wird. Schließlich hat auch Wulff in den Malereien der Asketenhöhlen vom Latmos[12] die Darstellung einer sitzenden Madonna mit dem Kind an der Brust als ein Werk syrisch-palästinensischer Stilrichtung aus dem 7. oder Anfang des 8. Jahrhunderts festgestellt.

Nach dem Bilderstreit ist das Motiv aus der monumentalen Kunst verschwunden. Es findet sich nur noch in Miniaturen und auf Siegeln. Im 11. Jahrhundert erscheint es in der mit dem mystischen Namen ἡ τράπεζα bezeichneten Miniatur des Kosmas Indikopleustes[13]. Lichatchew[14] erwähnt eine spätbyzantinische Bleibulle aus seinem Besitz, die die thronende Madonna del Latte mit dem halb liegenden Kind darstellt und in das 13. Jahrhundert zu setzen ist. Auch in Italien selbst hat der Dugento-Typus schon Vorläufer. Das früheste Beispiel befindet sich in der Priscilla-Katakombe in

---

[6] Kondakoff, Ikonographie der Gottesmutter I S. 255.

[7] Millet, Iconographie de l'Evangile S. 627/29.

[8] Kondakoff a. a. O. I Fig. 159 u. 160.

[9] Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum N. 79; Wulff, Beschreibung der Bildwerke im K. F. M. III, 1 S. 36.

[10] Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 108; Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen S. 48.

[11] Viz. Wrem. T. VI 1898 S. 75 [Βυζαντινά Χρονικά].

[12] Wiegand, Die Ausgrabungen in Milet, Band III, I: O. Wulff, Der Latmos, Berlin 1913.

[13] Strzygowski a. a. O. Taf. 27.

[14] Lichatchew a. a. O. S. 163 Fig. 370/71.

Rom[15]. Sein Vorbild ist nach Wulff in koptisch-alexandrinischer Kunst zu suchen. Das Wiederauftreten des Motivs im frühen Mittelalter in Ravello (1179)[16] steht mit dem neuerlichen Einfluß der byzantinischen Kunstformen in unmittelbarem Zusammenhang.

Das Motiv ist also im wesentlichen koptisch, und die meisten Darstellungen des Dugento beweisen ein starkes Festhalten an dieser Tradition. Die Madonna der Jarves-Collection ist nur ein Einzelfall, der in sehr äußerlicher Weise das Motiv einer thronenden Hodigitria mit dem Motiv der Madonna del Latte verknüpft.

Nur zur Ergänzung der geistig-religiösen Voraussetzungen dieses Typus sei erwähnt, daß diese mütterliche Madonnendarstellung im Dugento uns auch auf literarischem Gebiet, in den Meditationen des Bonaventura[17] und in der geistlichen Volksdichtung[18] begegnet.

Die Betrachtung des Auftretens der thronenden Madonna im Dugento ergibt, daß Italien fast ganz auf denselben Wegen wandelt, die von der östlichen Kunst — trotz des teilweisen Verschwindens des Motivs seit dem Bilderstreit — seit der Ausbildung des Motivs in koptischer Kunst begangen worden sind. Italien blieb auch darin den östlichen Vorbildern treu, daß die Madonna del Latte immer in thronender Darstellung erscheint. Ein Beispiel nur gibt eine Verbindung des Motivs mit der thronenden Hodigitria, wobei die Typen sich nicht durchdringen, sondern nur ein Nebeneinander bilden.

Schluß

Alle Bildtypen der Madonna in trono im Dugento in Italien entnehmen ihre Vorbilder dem byzantinischen Osten. Die Kathedra-Madonna, die den Osten meist nur sklavisch wiederholt oder ihn nur in einigen Einzelmotiven durch westliche Elemente ersetzt, erlebt keine neue Entwicklung in Italien. Die italienische Hodigitria dagegen bedeutet eine völlige Neuschöpfung des Dugento, die nur den östlichen Typus zur Grundlage nahm. Ihren Höhepunkt erreichte sie in den Maestà-Darstellungen auf der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert. Die formschaffende Kraft des Ostens bestimmt auch weitgehend noch die Typen der Madonna Eleusa und der Madonna del Latte. Die höchste Blüte dieser beiden Bildtypen bleibt jedoch erst dem reifen Trecento vorbehalten.

[15] Wulff a. a. O. I Fig. 58; Wulff, Koimesiskirche von Nicäa S. 249.
[16] Bertaux, l'Italie Méridionale Taf. 18.
[17] Thode, Franz v. Assisi S. 524.
[18] Vgl. oben S. 23 Anm. 56.

LEBENSLAUF

Ich, Renate Jaques, evangelischer Konfession, wurde am 22. September 1908 als Tochter des damaligen Regierungsrates und jetzigen Ministerialdirektors a. D. Walther Jaques und seiner Frau Johanna geb. Weinert in Breslau geboren. Von 1914 bis 1920 besuchte ich das Lyzeum des Fräulein v. Zawadsky in Breslau, von 1920 bis 1927 die Augusta-Viktoria-Schule zu Berlin-Steglitz (realgymnasiale Studienanstalt), an der ich Ostern 1927 die Reifeprüfung ablegte. Im Winter 1927/28 begann ich das Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in Berlin. Im November 1929 bestand ich die große griechische Ergänzungsprüfung am Provinzialschulkollegium zu Berlin. Nach 5 Semestern an der Berliner Universität bezog ich die Universität München für das Sommersemester 1930. Im Wintersemester 1930/31 war ich für Studien nach Florenz beurlaubt. Nach nochmaligem zweisemestrigem Studium in Berlin war ich seit dem Sommersemester 1932 für die Arbeit an meiner Dissertation beurlaubt. Die hierzu erforderlichen Studien führten mich im Herbst 1932 erneut für drei Monate nach Italien.

Ich hörte in der Hauptsache die Vorlesungen folgender Professoren: Brinckmann, Buschor, Kauffmann, Noack, Pinder, Rodenwaldt, Wulff.

Dankbar gedenke ich der Förderung meiner Studien durch Herrn Dr. Curt H. Weigelt, Florenz, der mir auch die Anregungen zu der vorliegenden Arbeit gab. Ebenso sage ich Herrn Professor Dr. O. Wulff, Berlin, besonderen Dank für seinen wertvollen Rat bei dieser Arbeit.